

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
II. ODSJEK

VEDRAN LESAR

JOSIP ŠTOLCER SLAVENSKI
U POTRAZI ZA 'PRATONOM'

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
II. ODSJEK

JOSIP ŠTOLCER SLAVENSKI
U POTRAZI ZA 'PRATONOM'

DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. dr. sc. Dalibor Davidović

Student: Vedran Lesar

Ak. god. 2018/2019.

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

Prof. dr. sc. Dalibor Davidović

Potpis

U Zagrebu, 25. 9. 2019.

Diplomski rad obranjen _____ ocjenom _____

POVJERENSTVO:

1. dr. sc. Sanja Kiš Žuvela, doc.
2. dr. sc. Tatjana Čunko, nasl. pred.
3. dr. sc. Dalibor Davidović, prof.

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI
MUZIČKE AKADEMIJE

Sadržaj

1. Uvod	1
1.1. Uvodne napomene	1
1.2. Stanje istraživanja.....	2
1.3. Konfiguriranje novih pozicija.....	11
2. Svijet ideja Josipa Štolcera Slavenskog.....	19
2.1. Pokušaj sistematizacije	19
2.2. Astroakustika kao portal ka kozmosu	29
2.3 <i>Misterij</i> kao <i>gesamtkunstwerk</i> ?	37
3. Misterioznost <i>Misterija</i>	42
3.1. „Na početku bijaše Chaos“: Historijat jedne neostvarene zamisli.....	42
3.2 <i>Chaos</i>	49
3.3. <i>Religiofonija</i> / <i>Simfonija Orijenta</i>	55
4. Zaključak.....	64
Bibliografija	68
1. Tiskani izvori.....	68
2. Rukopisni izvori	75
Prilozi.....	76
Prilog 1: Skica <i>Misterija</i>	76
Prilog 2: Skica <i>Heliofonije</i>	78

Ključne riječi

Glazba 20. stoljeća, Josip Štolcer Slavenski, astroakustika, harmonija, gesamtkunstwerk

Sažetak

Josip Štolcer Slavenski (1896–1955) velik je dio svoga stvaralačkog vijeka pokušavao ostvariti djelo što ga je naslovio *Misterij*, no ta nastojanja nisu nikad doživjela svoje ispunjenje. Putem istraživanja skladateljeve misli o glazbi, ovaj rad pokušava otkriti moguće razloge zbog kojih je djelo ostalo nedovršeno. Rad pritom polazi od paralelnog razvoja koncepcije *Misterija* i skladateljeva koncepta 'astroakustike', znanosti koja se bavi određenjem 'pratona', pod čime skladatelj podrazumijeva zvučanje kozmosa čija se harmonija preslikava na harmoniju ovoga svijeta i glazbe u njemu. S druge strane, u ovome se radu Štolcerovo nerealizirano djelo promatra i kao *gesamtkunstwerk*, koncept 'cjelovite' umjetnosti što ga je razvio Richard Wagner, a potom prihvatio i donekle modificirao Aleksandar Skrjabin. Čini se da je upravo Skrjabinov model *gesamtkunstwerka* presudno utjecao na Štolcerove ideje u pozadini *Misterija*, koje su se dosad promatrale isključivo u svjetlu skladateljeve bliskosti sa zenitističkim pokretom. Naposljetku, Štolcerove se zamisli razmatraju i na primjerima realiziranih djela koja su svoje idejno ishodište imala u *Misteriju* – *Chaosu* i *Religiofonije / Simfonije Orijenta*.

Keywords

20th-century music, Josip Štolcer Slavenski, astro-acoustics, harmony, Gesamtkunstwerk

Summary

Josip Štolcer Slavenski (1896–1955) has been thinking of conceiving a piece called *Misterij* (*Mysterium*) throughout most of his mature life. The piece, however, has never been completed. Through the research of his thought about music, this paper tries to discover why the piece has not been (and could not be?) completed. This pursuit departs from the parallelism between the composer's ideas about *Misterij* and his pseudoscientific concept of the astroacoustics. The model for the astroacoustics can be found in composer's earlier notion of *Urton*, a term referring to the sound of the cosmos whose harmony is reflected in the harmony of this world and the harmony of 'its' music. Slavenski's work is scrutinized through the concept of *Gesamtkunstwerk* as well. This system of ideas about the art established by Richard Wagner experienced some modifications in the work of Alexander Scriabin (Skryabin). Scriabin's model of *Gesamtkunstwerk*, as it seems, had a great influence on the Slavenski's ideas related to his *Misterij*, which were until now scrutinized only through (only partially confirmed) composer's vicinity to the Zenithist movement. Finally, Slavenski's thought is scrutinized through some of his completed works that employ some of the ideas of *Misterij* – *Chaos* and *Religio(no)phony* / *Symphony of the Orient*.

1. Uvod

1.1. Uvodne napomene

Ovaj se rad bavi 'starim' estetičkim problemom, odnosom između glazbe i 'vječnih' ideja, ali u jednoj specifičnoj konfiguraciji. Posrijedi je, naime, djelo koje je Josip Štolcer Slavenski zamislio kao svoj *magnum opus* nazvavši ga *Misterijem* odnosno *Heliofonijom*,¹ no nikada ga kao takvo nije realizirao. Historiografija glazbe 20. stoljeća ovakve slučajeve ne smatra izoliranima. Primjerice, u danas standardnom prikazu glazbe 20. stoljeća Hermanna Danusera riječ je o modelu skladateljskog mišljenja što ga autor naziva „metafizičkim“,² upućujući na to da on svoje korijene vuče iz devetnaestostoljetnih estetičkih ideja i da je rezultirao nizom nedovršenih djela, kao što su *Jakovljeve ljestve* (*Jakobsleiter*) Arnolda Schönberga, *Misterij* Aleksandra Skrjabina, *Simfonija kozmosa* (*Universe Symphony*) Charlesa Ivesa itd.³ Ova napomena bila je ishodištem pitanja što su mi se nametala. Zašto se to dešava baš u tome razdoblju? Koji su razlozi nedovršenosti tih djela u pojedinim slučajevima? Postoji li neka crvena nit koja sve te pojedinačne razloge nekako povezuje? – Ta i takva pitanja poslužila su kao inicijalni impuls ovog rada, premda je on u konačnici krenuo u drugom smjeru od onoga što bi ga navedena pitanja naznačila. Pokušao sam, naime, koliko je to bilo moguće, predstaviti probleme koji se javljaju pri istraživanju Štolcerova nedovršenog djela i to u njihovoj višeslojnosti – od idejnih pa do onih koji su se pojavili pri pokušaju njegove realizacije. Iz takvog se nastojanja iskristalizirao i smjer kojim je rad krenuo: rekonstruirati Štolcerove misli o glazbi na temelju njegovih iskaza, ali i ponekih realiziranih djela koja se mogu dovesti u vezu s neostvarenim *Misterijem* odnosno *Heliofonijom*. Pritom sam, uz one objavljene, uzeo u obzir i do sada neobjavljene arhivske izvore.⁴

¹ Riječ je o istoj zamisli, tj. o istom djelu, u različitim razdobljima skladateljeva života. Osim navedenih naslova pojavljuju se još i *Prasimfonija* i *Kosmogonija*.

² DANUSER 2007: 28.

³ *Ibid.*

⁴ Arhivski izvori važni za nastanak ovoga rada čuvaju se u tri institucije: Legatu Slavenski i biblioteci Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu te u Muzeju Međimurja u Čakovcu. Ovom prilikom zahvaljujem Maši Hrustek Sobočan, Mariji Cvijanović, Ani Kotevskoj i Vesni Mikić, koje su mi omogućile uvid u pohranjenu građu. Sam pristup dijelu građe je, međutim, u trenutnim okolnostima pomalo otežan. Legat Slavenski onedavno je zatvoren za javnost pa razina pristupa građi ovisi o dobroj volji nadležne osobe u SOKOJ-u (Udruženju kompozitora Srbije), ustanovi koja formalnopravno upravlja Legatom. Primjerice, u Legatu Slavenski omogućen mi je samo uvid u katalog i naslovne stranice pohranjenih spisa, a ne i njihov puni sadržaj. Pomalo je otežano i pretraživanje onoga dijela Štolcerove ostavštine koji je pohranjen u biblioteci Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Taj dio ostavštine, naime, unatoč postojanju detaljnog popisa svih jedinica koje ga sačinjavaju, još uvijek nije prošao punu arhivsku obradu i katalogizaciju.

Rad u tehničkom pogledu slijedi standardan način upućivanja na izvore, no kako bi se nerijetko opširne bilješke oslobodile dodatnog teksta, reference na citirane ili parafrazirane bibliografske jedinice izvedene su u skraćenom obliku. Relativno čestu upotrebu navodnih znakova smatram opravdanom zbog niza konotativnih nijansi u značenju pojedinih pojmova, bilo da je riječ o citatu, o upućivanju na nestandardnost nekog pojma ili pak o stavljanju određenog pojma ili nekog njegovog aspekta pod znak pitanja. Da bi se ipak ta višeznačnost nastala upotrebom navodnih znakova donekle ublažila, citati (u smislu punih rečenica ili većih odlomaka teksta) te citirani pojmovi označeni su dvostrukim navodnim znacima („...“), dok se u ostalim 'ne-citatnim' odnosno 'hiper-citatnim' situacijama (citatima unutar citata) upotrebljavaju jednostruki navodni znakovi ('...').

1.2. Stanje istraživanja

O Josipu Štolceru Slavenskom (1896–1955) dosad se pisalo relativno mnogo; nešto već za njegova života, ali ponajviše nakon njegove smrti. Pisalo se ponešto i o njegovu dugo planiranom *Misteriju* – velikom oratorijskom djelu koje je u konačnici ostalo neostvareno, a čiji su pojedini momenti ozvučeni nekolicinom realiziranih djela, prije svega orkestralnim *Chaosom* i vokalno-instrumentalnom *Religiofonijom* odnosno *Simfonijom Orijenta*.

Za skladateljeva života, osim kritika prilikom (pra)izvedbi njegovih djela te nekoliko kraćih biografskih prikaza s popisom i kraćim opisom, a tek rijetko i analitičkim uvidom u dotad skladana djela,⁵ nastaje i (napose za ovaj rad) dragocjena studija Branka Dragutinovića o Štolcerovoj *Religiofoniji* / *Simfoniji Orijenta*.⁶ Historijski značaj ovoga teksta očituje se u razmatranju Štolcerova djela prvenstveno u pogledu glazbe, a ne toliko u pogledu političkih implikacija toga djela, što je bio slučaj u dotadašnjoj, uglavnom negativno intoniranoj kritici.⁷ *Religiofonija* – koju je kasnije (s nadom da će to olakšati njezinu sudbinu) skladatelj preimenovao u *Simfoniju Orijenta* – izazvala je brojne kontroverze već nakon praizvedbe i doživjela brojne kritike, s više suprotstavljenih pozicija. Ni skladatelj nije doživio mnogo povoljniju situaciju. – „U Zagrebu on je hrvatski skladatelj, a u Beogradu srpski kompozitor; u Zagrebu se njegovo jugoslavenstvo prikazuje kao nevažno, dok je u Beogradu ono

⁵ Npr. BARLÈ 1920: 85-87; ŠVARC 1932/33: 167-171. Bez pretenzija na popisivanje i eventualno komentiranje svega što je napisano o Slavenskom, ovaj pregled donosi samo one bibliografske jedinice važne za temu ovoga rada.

⁶ Usp. DRAGUTINOVIĆ 1934: 323-330.

⁷ Usp. SLAVENSKI 2006: 127-128.

iskrivljeno u neku vrstu velikosrpske marke s jugoslavenskom etiketom. Toliko je mnogo političke i ideološke prtljage nagomilano na ramenima toga nesretnog čovjeka da svako razumijevanje njegove glazbe postaje gotovo nemogućim.“⁸ Ovim riječima Bojan Bujić sažimlje problem koji se pojavljuje u razmatranju glazbe Josipa Štolcera Slavenskog, upućujući na to da svaka rasprava o njegovoj glazbi kao da je već unaprijed opterećena 'političkim' i 'ideološkim' pitanjima vezanima za samoga skladatelja, napose za njegovo identitetno određenje. Međutim, problem o kojemu govori Bujić nije nastao tek naknadnim pripisivanjem, nego je donekle posljedica i samih identitetnih proklamacija što ih je sam skladatelj tako snažno naglašavao, proklamacija koje se mogu prikazati odrednicama 'međimurskog', 'jugoslavenskog' i 'balkanskog'. No od samih prijedora oko skladateljeva identiteta važnije je da Bujić razlikuje skladateljevu osobu od njegova stvaralaštva. Izvor problema o kojemu piše upravo je u nesposobnosti da se njegovo djelo uopće razmatra kao nešto drugo od njegova autora.

Nakon skladateljeve smrti 30. studenog 1955. nastaje nekoliko studija i veći broj kraćih radova o njegovu životu i stvaralaštvu. Možda najveća zasluga za istraživanje glazbe Štolcera Slavenskog nakon njegove smrti pripada Mirjani Živković, Evi Sedak i Sanji Grujić. Sve tri autorice radile su na sređivanju ostavštine Slavenskog te su bile među prvim istraživačima koji su u tu ostavštinu stekli dubinski uvid. Na tom je temelju nastalo nekoliko važnih studija koje i danas predstavljaju ishodište svakog istraživanja glazbe Štolcera Slavenskog.

Mirjana Živković napisala je veći broj kraćih članaka o Štolceru Slavenskom, a urednica je i jednog zbornika o ovome skladatelju.⁹ Prva je javnosti pregledno predstavila skladateljevu ostavštinu.¹⁰ K tome je, uz Evu Sedak, Vlastimira Peričića i druge, odigrala značajnu ulogu u pripremi i realizaciji Štolcerovih sabranih djela. Sanja Grujić objavila je monografiju o Štolcerovim orkestralnim djelima.¹¹ Izvorno nastala kao diplomski rad, njezina je studija kasnije objavljena i u knjižnom obliku. Autorica ondje donosi dragocjene analitičke uvide u Štolcerove orkestralne skladbe većeg opsega, uključujući i one oratorijske kao što je *Religiofonija*.

Od navedenih studija, ona Eve Sedak svakako je najopsežnija.¹² Nastala kao doktorska disertacija, studija nudi opsežan analitički prikaz Štolcerova stvaralaštva u cjelini (tj. u

⁸ BUJIĆ 2017: 130.

⁹ Usp. ŽIVKOVIĆ ur. 2006.

¹⁰ Usp. ŽIVKOVIĆ 1981.

¹¹ Usp. GRUJIĆ 1984.

¹² Usp. SEDAK 1984.

sveukupnosti sačuvanih partitura, skica i bilježaka dostupnih autorici). Kao i svako djelo, i studija Eve Sedak nosi trag svoga vremena, koji se možda očituje u potrebi da se u tome vremenu progovori o skladatelju koji je, iako u svoje vrijeme izguran na margine glazbenih zbivanja svoje sredine, svojim stvaralaštvom anticipirao neke glazbene pojave iz autorici suvremena razdoblja.¹³

„Ne estetsko opredjeljenje nego njegova žestina, ne nadmoćna profesionalnost nego nadmoćna skladateljska sirovost i stvaralačka silina smjestile su ga u svijesti sredine izvan glavnih tokova. I još nešto: vidoviti nagovještaji novoga, zbog kojih je najbližiji pojmu 'autsajdera' kakvome nas je podučio svijet. Suviše 'naše' i suviše 'novo', Štolcerovo je djelo bilo pomaknuto u odnosu prema sredini primjerenom srednjem putu u budućnost glazbe, a tragove te pomaknutosti prepoznamo i u ovoj umjetničkoj sudbini. [...] Eto kako se lako u hrvatskoj glazbi dvadesetog stoljeća dospijevalo izvan srednjih i samim time glavnih tokova razvoja i kako je uzak sprud na kojemu je sredina dopuštala da joj se zbiva povijest. Drugo je što (srećom) u tome nije uvijek uspijevala. Jedan od pokušaja da je se pri tome osujeti, jest i ovaj rad.“¹⁴

Ovim riječima Eva Sedak naznačuje 'problem' recepcije Štolcera Slavenskog – nepravednu izmještenost njegova stvaralaštva na margine svoga vremena –, ali nagoviješta i gestu 'iskupljenja', kojom bi se ova nepravda uklonila, gestu kojom je obilježena čitava njezina studija. Štoviše, ta je gesta dvostruka: smjera na 'spašavanje' Štolcera Slavenskog od njegove sredine tako što će mu dodijeliti mjesto koje zaslužuje u povijesti te sredine, ali i recipročno, preko Štolcera Slavenskog kao jednog od rijetkih predstavnika 'napredne' skladateljske struje na našim prostorima pokušava postići iskupljenje te naše 'trome' glazbene sredine. Taj pak recepcijski model, u kojemu Štolcer Slavenski vrijedi kao skladatelj kojeg treba spasiti od njegove sredine, ali istovremeno i kao skladateljska pozicija preko koje se povijest te sredine ostvaruje (samo što ta sredina to još nije u dovoljnoj mjeri spoznala), predstavlja okosnicu u prosudbi Štolcera Slavenskog, koja se inače očituje i u programskoj

¹³ Studija iz 1984. nije prvi rad Eve Sedak o ovome skladatelju, nego prije kristalizacija onoga što je naznačio već autoričin diplomski rad na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Usp. SEDAK 1963. Nekoliko godina kasnije u Zagrebu nastaje i diplomski rad Seadete Midžić o klavirskim djelima Josipa Slavenskog. Usp. MIDŽIĆ 1967.

¹⁴ SEDAK 1984: 10.

politici ovdašnjih festivala suvremene glazbe (Muzičkog biennala Zagreb, Muzičke tribine u Opatiji itd.), na kojima su se u određenom razdoblju izvodila njegova 'modernija' djela.¹⁵

Nakon 1980-ih godina, obilježenih intenzivnijim istraživanjem skladateljeve ostavštine, istraživački interes usredotočuje se i na druge teme. Jedna od njih je i recepcija Štolcerova stvaralaštva. Radovi koji se time bave uglavnom su novijeg datuma.¹⁶ Premda recepcija nije primarni predmet ovoga rada, njezino razmatranje čini se relevantnim u onoj mjeri u kojoj nam ona može rasvijetliti idejnu pozadinu Štolcerovih djela. No ne treba pritom zaboraviti da ova pozadina za recepciju može igrati neku ulogu, ali i da se recipijenti na nju uopće ne moraju osvrnati.

Promjena državnog uređenja, kao i općenito bilo kakva promjena u životnim okolnostima, može biti prekretnicom u recepciji nekoga djela. Primjerice, određene karakteristike Štolcerove glazbe – bliskost folkloru odnosno tradicijskoj glazbi – utjecale su na njezinu recepciju već prema državnim i političkim okvirima u kojima se odvijala, pri čemu su se ovi okviri nakon 1940-ih godina, unatoč skladateljevu angažmanu u ISCM-u,¹⁷ uglavnom ograničavali na tadašnje jugoslavenske okvire.¹⁸ U širim europskim okvirima na

¹⁵ Na Muzičkom biennalu Zagreb izvedena su sljedeća Štolcerova djela: *Lirski kvartet* (1961, 1973. i 1975), *Sonata za violinu i orgulje* (*Sonata religiosa*) (1963. i 1975. u transkripciji za violončelo), *Muzika 38* za komorni ansambl (1965. i 1975), *Religiofonija / Simfonija Orijenta* (1967), *Koncert za violinu i orkestar* (1975), *Kantata mladosti* (1975), *Sonata op. 4*, za klavir (1991) i *Prvi gudački kvartet* (1991). Usp. KRPAN ur. 2000: 368. Iz priloženih podataka vidimo da je razdoblje najintenzivnijeg izvođenja Štolcerovih djela na MBZ-u bilo sedamdesetih godina. Napose je to bio slučaj 1975., kada je povodom dvadesete obljetnice njegove smrti (SEDAK 1975: 10) izvedeno čak pet njegovih skladbi. Godina 1991. posljednja je u kojoj su se u sklopu MBZ-a izvela još dva njegova djela. To zaključujemo na temelju podataka koje donosi Erika Krpan, kao i temeljem pregleda kataloga kasnijih izdanja festivala (onih nakon 2000. godine). *Religiofonija / Simfonija Orijenta* izvedena je na 4. MBZ-u održanom u svibnju 1967. (KRPAN ur. 2000: 86). U izvedbi su sudjelovali Zagrebačka filharmonija i Zbor RTV Zagreb pod dirigentskim vodstvom Sama Hubada te solisti Nadu Puttar-Gold, Dušan Cvejić, Lazo Ivkov i Antun Mijač (*Ibid.*: 90-91). U Opatiji se, prema podacima koje donosi Petar Bingulac, Štolcerova djela počinju češće izvoditi već tijekom šezdesetih godina. *Sonata za violinu i orgulje*, poznatija pod naslovom *Sonata religiosa*, izvedena je na Tribini 1962., a dvije godine kasnije, 1964., izvedena je *Muzika 36*. Usp. BINGULAC 1988: 162. Bingulac spominje i izvedbu *Muzike 38* na Muzičkom biennalu Zagreb 1965. godine (*Ibid.*).

¹⁶ Usp. ŠPIRIĆ 2005: 172-178; ŠPIRIĆ-BEARD 2012.

¹⁷ ISCM je kratica za International Society for Contemporary Music (Međunarodno društvo za suvremenu glazbu). Josip Štolcer Slavenski bio je dijelom tog društva preko njegove jugoslavenske sekcije od samih njenih početaka 1925. godine. Usp. SEDAK 1984: 13; SEDAK 1991: 185-200.

¹⁸ Kao nositelj nagrade na festivalu suvremene glazbe u Donaueschingenu 1924. godine, kao i kroz suradnju s izdavačkom kućom B. Schott's Söhne, Štolcer Slavenski je od druge polovice 20-ih pa do 40-ih godina 20. stoljeća bio relativno poznat u širim europskim okvirima. No s usponom nacionalsocijalizma u Njemačkoj i omanjim incidentom koji je sam izazvao insistiranjem na objavljivanju partiture *Religiofonije*, što su zbog neuklapanja djela u financijsku računicu poduzeća, ali još više zbog stavka pod naslovom *Židovi* u Schottu odbili. To je, kao i niz drugih okolnosti, u konačnici značajno umanjilo opseg suradnje između Slavenskog i njegova izdavača, s posljedicom da su njegova djela postala teže dostupna. Njihov se domašaj otada sve više svodi na uže, tadašnje jugoslavenske okvire.

Kako se opseg suradnje između Slavenskog i njegova izdavača mijenjao moguće je pratiti u pismima koja je razmjenjivao s Ludwigom Streckerom. Sam Slavenski je bio toga svjestan i pokušao je – doduše, bez većeg uspjeha – suradnju ponovno pokrenuti. U pismu od 3. lipnja 1935. piše: „Dakle, dragi gospodine Strecker, volio bih doista znati zašto izdavačka kuća Schott u posljednje vrijeme sustavno odbija izdati gotovo svako moje djelo,

takve se tendencije gledalo kao na puku obradu folklornog materijala, tj. kao na „čistu balkansku glazbu u ponešto stereotipnoj formi“, na što je i samog Slavenskog upozorio Ludwig Strecker, urednik u izdavačkoj kući B. Schott's Söhne.¹⁹

Ekstreman primjer različitosti u recepciji istoga djela nalazimo upravo u slučaju *Religiofonije*, dovršene 1924. godine. Dok to djelo jednoj sredini nije ni pripušteno na prosudbu zbog straha da bi moglo biti obilježeno etiketom 'izopačene umjetnosti' (*entartete Kunst*),²⁰ u drugoj se sredini odbacivalo zbog suspektnog posljednjeg stavka, čiji bi (društveno angažiran?) prizvuk mogao podrivati temelje onodobnog društva. Kasnije je pak isto djelo bilo problematično, ali ovaj put ne zbog posljednjeg stavka, već zbog onih prethodnih. Čak ni promjena naslova u *Simfoniju Orijenta*, što je trebala neutralizirati religijski aspekt djela, nije pomogla njegovoj sudbini.

Čak i danas to djelo ostaje izazovno. Primjerice, prilikom posljednje izvedbe djela u Zagrebu, u travnju 2016., upravo se naglasio njegov religijski aspekt (isti onaj koji je skladatelj, u drugom kontekstu, želio neutralizirati promjenom imena skladbe) i to recitiranjem raznih vjerskih tekstova između stavaka, a čitava je izvedba bila popraćena i

unatoč tome što sam u svijetu svoje stvaralačke snage,?!?! Kakav sam ja to grešnik?!? Dobro razumijem poteškoću Vašeg poduzeća, koje 'strana djela vrlo nerado uzima u obzir' (Mainz, 23. travnja 1928. L/Hlm). Ali Vaše je poduzeće otada izdalo mnogo stranih autora kao što su: Markevič, Martinu, Kadoscha i sada, kao što sam saznao, Gotovac i brojni drugi!“ („Also lieber Herr Strecker, ich möchte wirklich aufrichtig wissen warum die Schott-Haus in letzten Zeit systematisch ablehnt die verlegung fast jedes meines werkes, trotzdem das ich in der Blüte meine Schöpferischen Kraft bin,?!?! Welch sündler bin ich?!? Ich wohl verstehe die schwierigkeit Ihr Verlages, wie ‚fremdländische Werke sehr ungern berücksichtigt‘ (Mainz, den 23. April 1928. L/Hlm). Aber Ihr Verlag hatt seitdem hat sehr viel ausländische komponisten verlegt wie: Markewitsch, Martinu, Kadoscha u. jetzt wie erfahren habe: Gotovatz u. viele andere!“) MILIN n. d.: Edition, jedinica br. 83, nepag.

¹⁹ U pismu Štolceru Slavenskom od 20. siječnja 1927. Ludwig Strecker piše: „[...] Nadam se da ćete nam opet poslati nešto lijepo. U svakom slučaju, želio bih Vas kao izdavač upozoriti na to da bi i Vaši poštovatelji željeli jednom vidjeti djela koja ne donose u toliko obilnoj mjeri balkansku glazbu. Molim da me se s tim u vezi točno razumije: sasvim točno znam da upravo ljubav prema Vašoj domovini tvori visoku vrijednost Vašega muziciranja [muzikalnosti, op. a.] i Vašu tematiku ispunjava snagom po kojoj se ona snažno razlikuje od slabasnih ostvarenja današnjice koja su i svugdje i nigdje 'kod kuće'. Čini mi se – kao i prijateljima Vaše umjetnosti – da je toliko vaših djela razrađeno prema jednom formalnom principu: najprije jedna polagana religiozna tema, zatim uvijek divlji balkanski ples. Govorim ovdje iz prakse; dolaze nam upiti hoće li Slavenski stvoriti nešto drugo osim 'čiste balkanske glazbe u ponešto stereotipnoj formi'. [...]“ („[...] Ich hoffe, dass Sie uns wieder etwas Schönes schicken werden. Allerdings möchte ich als Verleger darauf hinweisen, dass auch Ihre Bewunderer mit der Zeit einmal Werke sehen wollen, die nicht in dem ausgiebigen Masse die Balkan-Musik verwenden. Ich bitte mich in diesem Punkte recht zu verstehen: ich weiss ganz genau, dass es gerade die Liebe zu Ihrer Heimat ist, die den hohen Wert Ihres Musizierens ausmacht und Ihre Thematik mit der Kraft erfüllt, die sie von so vielen schwächlichen Erzeugnissen der Gegenwart, die überall und nirgends zu Hause sind, turmhoch unterscheidet. Es fällt mir – und auch Freunden Ihrer Kunst auf, dass so viele Ihrer Werke nach einem Formprinzip gearbeitet sind: Erst ein langsames religiöses Thema, dann immer der wilde Balkantanz. Ich spreche hier aus der Praxis; es kommen Anfragen an uns, ob von Slavenski nicht auch etwas Anderes erschienen sei, als ‚reine Balkanmusik in einer etwas stereotypen Form‘. [...]“) [podcrtavanje preuzeto iz izvornika]. MILIN n. d.: Edition; jedinica br. 17, nepag.

²⁰ Usp. MILIN n. d.: Edition, jedinice br. 74, 77, i posebno 84, sve nepag.

svjetlosnim efektima te projiciranjem raznih prigodnih slika.²¹ Takvo je rješenje moglo podsjetiti i na izvornu koncepciju Štolcerova *Misterija*, djela na tragu ideje o *gesamtkunstwerku*, o čemu će još biti riječi.

Recepcija djela Štolcera Slavenskog u sredinama bivše Jugoslavije i danas, dakle, ostaje obilježena prijemima. I doista se može svesti tek na pojedine od njih, prije svega Srbiju i Hrvatsku. Unatoč naporima muzikologa Wenera Lindena da probudi zamrlo zanimanje za Štolcerovo stvaralaštvo u zemljama njemačkog govornog područja²², oni nisu polučili većeg uspjeha i Slavenski je ostao više-manje skladatelj koji se izvodi i o kojemu se raspravlja samo u ovim sredinama, odnosno u kontekstu glazbe u ovim sredinama. Čini se da je upravo 'jugoslavensko' i 'balkansko' samoodređenje Štolcera Slavenskog kao osobe postalo kamenom spoticanja u recepciji njegova stvaralaštva u posljednjih tridesetak godina. Pritom, kao što navodi Bujić, i u Hrvatskoj i u Srbiji postoji emfaza oko nacionalne pripadnosti samoga skladatelja, pa se rasprava svodi na pitanje „Čiji je Slavenski?“²³ Međusobna isključivost mogućih odgovora – situacija iskazana dihotomijom ili-ili –, ipak postaje realitetom. To dovodi do sve vidljivijeg zanemarivanja njegove ostavštine u Srbiji, o čemu je Ana Kotevska ponudila iscrpan pregled.²⁴ U posljednje se vrijeme situacija na tome planu ipak mijenja, ali pristup ostavštini još je uvijek otežan. (Odnedavno je čak i Legat Slavenski zatvoren za javnost.) S druge strane, u Hrvatskoj je nakon osamostaljenja glazba Josipa Štolcera Slavenskog relativno rijetko nailazila na interes, kako izvođački tako i znanstvenički. Samo se u njegovu rodnom Međimurju njegovo ime čitavo vrijeme rado isticalo u sklopu Majskog muzičkog memorijala (preimenovanog doduše na nekoliko godina,²⁵ ali danas ponovno pod navedenim imenom). No taj je međimurski interes za Slavenskog, čini se, više stvar kolektivnog ponosa ostvarenjima 'velikog pojedinca' koji potječe iz toga kraja, nego što bi posrijedi bio iskaz autentičnog interesa za njega i njegovo stvaralaštvo. To ne znači da tog autentičnog interesa uopće nema; on samo nije u prvom planu.

Nacionalna identifikacija samoga skladatelja bila je presudna za razmatranje njegova stvaralaštva čak i u akademskim krugovima. Veliki projekt izdavanja sabranih Štolcerovih

²¹ Ne treba isključiti mogućnost da je razlog za takav pristup djelu bio i pragmatičan. Posljednjih se godina, naime, traže prilike za suradnju između različitih sastavnica Sveučilišta u Zagrebu, a Štolcerovo se djelo za to pokazalo pogodnim. Čitava je izvedba bila plod suradnje različitih zagrebačkih fakulteta i akademija, a upravo su umetnuti tekstovni i vizualni dijelovi poslužili da do izražaja dođu i studenti drugih sastavnica Sveučilišta, a ne samo Muzičke akademije.

²² Usp. LINDEN 1988: *passim*.

²³ Usp. KOTEVSKA 2017: 124-125.

²⁴ Usp. *ibid.*: 124-135.

²⁵ Promjena imena desila se unatoč tome što je pojam „maj“ (čest i u varijanti „majuš“) sasvim legitiman (i jedini) pojam za svibanj u međimurskoj varijanti kajkavskog dijalekta.

djela, započet 1983. u suradnji SOKOJ-a²⁶ i DSH/HDS-a²⁷, zaustavljen je 1990. godine.²⁸ Mirjana Živković – uz Evu Sedak jedna od nositeljica toga projekta – kasnije je tvrdila da je taj projekt plod pokušaja „da se u poslednjim decenijama XX veka muzika Josipa Slavenkog stavi u službu jačanja već poljuljanog jugoslovenstva“.²⁹ Čak se i ovdje stvaralaštvo Štolcera Slavenkog promatra kroz prizmu nacionalnog određenja samoga skladatelja, bez obzira na to u kojoj je mjeri razlog iznesen u gore navedenoj tvrdnji doista potaknuo projekt izdavanja sabranih djela. Ne treba stoga čuditi da se i sama istraživanja skladateljstva Štolcera Slavenkog često usredotočuju upravo na pitanje o nacionalnom identitetu samoga skladatelja. Jedan od značajnih doprinosa tome problemu ponudila je upravo Mirjana Živković svojim člankom *Jugoslovenstvo Josipa Slavenkog*,³⁰ u kojemu se bavi konstrukcijom njegova identiteta preko oduševljenog pristajanja uz ideju jugoslavenske države.

Kasnije se problemom Štolcerova nacionalnog identiteta pozabavio i Jim Samson, koji nudi ponešto neočekivano rješenje govoreći o Slavenkome kao o „Srbo-Hrvatu“.³¹ U svojoj knjizi o glazbi na Balkanu Samson posvećuje čak čitavo poglavlje problemu nacionalne pripadnosti Slavenkog.³² Iako u tomu poglavlju nema nekih novih otkrića ili radikalno novih zapažanja, već je više riječ o predstavljanju Slavenkog 'svjetskoj' publici, rasprava o skladateljevu nacionalnom identitetu poprima drukčiji karakter, budući da je vodi netko tko dolazi 'izvana' i možda nije tek jedna od 'zainteresiranih strana' u njegovu određenju. Istovremeno, kao što primjećuje Bojan Bujic u svojoj recenziji Samsonove knjige,³³ to može postati i izvorom novih problema, budući da 'strani' promatrač može, možda lakše nego onaj 'domaći', upasti u zamku donošenja određenih zaključaka na prečac, ne razabirući nijanse i ne shvaćajući da i naoko jasni i neproblematični aspekti promatranog problema mogu biti osjetljivi i ambivalentni. Slučaj je to sa Samsonovim viđenjem Slavenkog kao osobe koja je tijekom svoga kratkog boravka u Parizu (trajao je kraće od godine dana) snažno pristala uz ideje zenitista³⁴, radikalne umjetničke skupine 'balkanskih' umjetnika okupljenih oko časopisa *Zenit*, u to doba djelatnih u Parizu. Slavenki se nedvojbeno kretao u krugovima zenitista.

²⁶ Tijekom 80-ih godina 20. stoljeća, kad je projekt započeo, kratica SOKOJ stajala je još uvijek za Savez organizacija kompozitora Jugoslavije. Danas je naziv zadržan u nešto izmijenjenom obliku i glasi: Sokoj – Organizacija muzičkih autora Srbije.

²⁷ DSH je kratica za Društvo skladatelja Hrvatske. U prosincu 1990. Društvo mijenja naziv u HDS (Hrvatsko društvo skladatelja). Izvor: <http://www.hds.hr/o-nama/povijest-hds-a/> (pristup: 10. 8. 2019).

²⁸ Usp. ŽIVKOVIĆ 2017: 18.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Usp. ŽIVKOVIĆ 2006: 13-26.

³¹ SAMSON 2013: 369.

³² Usp. *ibid.*: 369-390.

³³ Usp. BUJIĆ 2017: 120-121.

³⁴ Usp. SAMSON 2013: 373.

Neko je vrijeme čak i dijelio stan s Brankom V. Poljanskim, bratom jednog od glavnih ideologa zenitističkog pokreta, Ljubomira Micića. Međutim, tvrdnja o njegovu oduševljenom pristajanju uz zenitizam ponešto je dvojben, barem ako je slijediti Bujića, koji upućuje i na druge slične slučajeve unutar Samsonova prikaza.³⁵ Navedena Samsonova tvrdnja, naime, implicitno upućuje na 'svebalkansku' revolucionarnu crtu Štolcera Slavenskog, koja se možda i može kod njega naslutiti, no nedostaje joj isključivosti i radikalnosti u iskazu da bi se doista mogla pripisati inače vrlo agresivnom zenitizmu. Moglo bi se stoga tvrditi i suprotno od Samsona, pa reći da su Slavenskom određene zenitističke ideje bile privlačne, ali nije pristajao i na agresivnost njihova provođenja.

Sličnim se pitanjima, samo mnogo opširnije, bavila Danijela Špirić-Beard, najprije u svom magisterijskom radu³⁶, a kasnije i u doktorskoj disertaciji³⁷, pri čemu joj je Štolcer Slavenski poslužio kao primjer skladatelja u čijem su identitetu sadržani isti oni elementi kojima se 'konstruirao' jugoslavenski identitet. U njezinoj doktorskoj disertaciji, koja nosi naslov *Border – Bridge – Crossroads: The Construction of Yugoslav Identity in Music (1835–1938) and the Case of Josip Štolcer Slavenski (Granica – most – križanje: Konstrukcija jugoslavenskog identiteta u glazbi (1835–1938) i slučaj Josipa Štolcera Slavenskog)*, razmatranje o konstrukciji jugoslavenskog identiteta kreće se upravo u kategorijama iz naslova. Jugoslavija se promatra s tri gledišta: kao granica kršćanske Europe s islamskim istokom (pri čemu je za konstrukciju identiteta važna identifikacija s kršćanskom Europom), kao most prema 'zapadu' (odnosno kao mjesto koje zbog još uvijek brojnih veza sa 'zapadom' uspostavljenih kroz višestoljetnu habsburšku vlast treba zaštititi od tih 'zapadnih' utjecaja koji su prijetnja jugoslavenskom identitetu) i naposljetku kao križanje različitih naroda koji čine jednu nadnacionalnu, ali koherentnu cjelinu.³⁸ Slavenski je posebno reprezentativan u ovom posljednjem aspektu jer je kao Međimurac i Hrvat iz Austro-Ugarske veći dio života proveo u Beogradu, a sam se identificirao kategorijama '(jugo)slavenskog' i 'balkanskog'. Uostalom, i sam dodatak prezimena Slavenski na ono njemačko-zvučeće Štolcer svjedoči o njegovoj 'slavenskoj' samoidentifikaciji. To se opredjeljenje zrcali gotovo u svim njegovim djelima kroz upotrebu onoga glazbenog materijala – koji bismo mogli označiti kao 'folklorni', iako je često riječ o novoskladanom materijalu na temelju 'folklornih' obrazaca – s kojim se Slavenski može identificirati, koji je, dakle, dijelom 'njegova' glazbenog jezika.

³⁵ Usp. BUJIĆ 2017: 130.

³⁶ Usp. ŠPIRIĆ 2003.

³⁷ Usp. ŠPIRIĆ-BEARD 2012.

³⁸ Usp. *ibid.*

Sljedeću grupu znanstvenih radova o Slavenskom, uz temeljne studije, studije o skladateljevu identitetu i one o recepciji njegova stvaralaštva, čine oni radovi koji se upuštaju u analizu, interpretaciju i vrednovanje njegovih pojedinačnih djela, kao i njegova stvaralaštva u cjelini. Strogo govoreći, ranije spomenutu studiju Eve Sedak trebali bismo uvrstiti i u ovu grupu, budući da autorica nastoji upravo pomoću analitičkog uvida u skladateljeva djela revalorizirati njegovo stvaralaštvo i promijeniti njegovu poziciju u povijesti hrvatske glazbe.³⁹

Ovoj grupi radova blizak je i članak Vlastimira Peričića o 'astroakustici'⁴⁰, Štolcerovoj zamisli o znanosti koja bi trebala povezati astronomiju i glazbu. Taj je članak posebno značajan zbog toga što je otkrio zainteresiranoj javnosti dotad slabo poznat aspekt Štolcerova djelovanja: njegovo teorijsko razmatranje glazbe. Navedeni članak pobudio je interes za Slavenskog i u inozemstvu pa je tako na inicijativu muzikologa Wernera Lindena godine 1988. preveden na njemački i objavljen u jednom broju časopisa *Musiktheorie*.⁴¹ Uz Peričićev članak, u istom je broju objavljen i kraći Lindenov tekst o skladatelju,⁴² u kojem u kratkim crtama predstavlja njegovo djelo onim čitateljima kojima nije otprije poznat, a navedenim člancima pridodan je i kraći tekst sastavljen od niza Štolcerovih bilježaka iz jedne od njegovih bilježnica posvećenih ideji astroakustike.⁴³

Naposljetku, valja spomenuti i nekoliko radova o Štolceru Slavenskom novijeg datuma. Neki od njih posvećeni su isključivo skladatelju, dok se u drugima o njemu govori tek unutar neke druge teme. Vrlo dragocjen izvor o Štolcerovu životu memoari su njegove udovice Milane Slavenski, objavljeni tek 2006. godine, punih 26 godina nakon njezine smrti.⁴⁴ Iste je godine objavljen i zbornik sa znanstvenog skupa o Slavenskom, održanog u povodu pedesete obljetnice skladateljeve smrti.⁴⁵ U tomu se zborniku iskristaliziralo nekoliko tematskih krugova, kao što su društveni i skladateljski kontekst stvaralaštva Štolcera Slavenskog, recepcija njegova stvaralaštva, njegova veza s 'folklorom' itd.

³⁹ Eva Sedak pokušava ispraviti 'nepravdu' upravo hrvatske historiografije glazbe koja Slavenskome nije posvetila onu pažnju koju njegovo stvaralaštvo zaslužuje. Doduše, u sintetskim se historiografskim pregledima Slavenski uglavnom tretira kao značajan skladatelj, a Josip Andreis za njegov glazbeni jezik čak tvrdi da je izvršio „velik, revolucionaran preobražaj u hrvatskoj i jugoslavenskoj glazbi“ (ANDREIS 1974: 350). Još je Božidar Širola u svom *Pregledu povijesti hrvatske muzike* tada mladog Štolcera vidio kao perspektivnog skladatelja (Širolino djelo nastaje u vremenu Štolcerova studija u Pragu) (usp. ŠIROLA 1922: 328-329). Lovro Županović, osim što popisuje 'značajnija' Štolcerova djela (usp. ŽUPANOVIĆ 1980: 291-294), navodi dovršetak Štolcerova zbora *Voda zvira* kao jedan od četiri posebno važna događaja u 1916. godini (usp. *ibid.*: 277). No, unatoč tomu što se Slavenski unutar historiografskih pregleda hrvatske glazbe u pravilu spominje i to uglavnom u pozitivnom kontekstu, ostaje činjenicom da se prije Eve Sedak nitko iz Hrvatske nije pomnije bavio Štolcerovim stvaralaštvom niti njegovom ostavštinom.

⁴⁰ Usp. PERIČIĆ 1984: 5-14.

⁴¹ Usp. PERIČIĆ 1988: 55-69.

⁴² Usp. LINDEN 1988: 77-80.

⁴³ Usp. ŠTOLCER SLAVENSKI 1988: 71-76.

⁴⁴ Usp. SLAVENSKI 2006.

⁴⁵ Usp. ŽIVKOVIĆ ur. 2006.

Za ovaj rad jedna od zanimljivijih 'novijih' tema je i veza Štolcera Slavenskog sa zenitističkim pokretom. Uz već spomenite Danijelu Špirić-Beard i Jima Samsona, navedenom se temom na sličan način bavi i Vesna Mikić.⁴⁶ O odnosu Štolcera Slavenskog i zenitizma prethodno je pisala i Eva Sedak⁴⁷, no s drukčijim naglaskom, budući da se u njezinoj studiji ovaj pokret nastoji razumjeti ne toliko kao nešto lokalno i posebno, koliko kao inačica umjetničke avangarde 20. stoljeća, napose futurizma, koji stoga dijeli i njegovu sudbinu, unatoč povremenim razmimoilaženjima među njihovim protagonistima.

Štolcerovi dodiri sa zenitizmom postaju posljednjih godina sve zanimljiviji istraživačima, o čemu svjedoči i najnoviji zbornik o Slavenskom, objavljen godine 2017. u povodu 120. obljetnice skladateljeva rođenja.⁴⁸ Sadržajno gledano, u odnosu na zbornik iz 2006. godine, u kojemu je naglasak na društvenim i kulturnoantropološkim pitanjima, uključujući ona o skladateljevu identitetu, u ovoj je publikaciji naglasak na analitičkom pristupu pojedinim djelima, ali se razmatra i njihova idejna osnova.⁴⁹ Moglo bi se stoga ustvrditi da ova publikacija otvara nova područja u istraživanju Slavenskog.

1.3. Konfiguriranje novih pozicija

Novost nekog istraživanja može se razumjeti tako da je novo ono što pronalazimo u novim publikacijama. Obratno ne mora nužno biti slučaj; nisu nužno sve pozicije predstavljene u novim publikacijama ujedno doista nove. Premda se ovo čini očitim, dobro je ipak ga izreći, budući da bi trebalo pomoći da se razluče istraživanja koja nekoj temi pristupaju s novih pozicija od istraživanja koja nastavljaju tijekom onih ranijih. Pritom svako istraživanje donosi neko znanje, ovisno o rakursu iz kojega promatra svoj predmet. U istraživanju skladateljskog opusa Josipa Štolcera Slavenskog tako se često može zamijetiti 'zainteresiranost' za određeni ishod istraživanja, u kojemu se ocrtava i sam istraživač, naglašavajući pojedine aspekte i prešućujući druge, namjerno ili ne.⁵⁰

Ovaj rad razmatra temu koja se već pojavljuje u literaturi o Štolceru Slavenskom, dakle nije nov u pogledu samoga predmeta, ako pod njegovim predmetom podrazumijevamo skladateljev nedovršeni projekt. No pokušava ga osvijetliti na nov način, uzimajući u obzir

⁴⁶ Usp. MIKIĆ 2009.

⁴⁷ Usp. SEDAK 1999.

⁴⁸ Usp. MEDIĆ ur. 2017. O Štolcerovim dodirima sa zenitizmom usp. ŠPIRIĆ-BEARD 2017. i MOODY 2017.

⁴⁹ O tome usp. MEDIĆ 2017: 64.

⁵⁰ Primjerice, ni u jednom novijem tekstu o odnosu Slavenskog sa zenitistima ne spominje se (pa čak ni u popisima bibliografije) članak SEDAK 1999, premda se bavi navedenom temom.

sklopove o kojima do sada nije bilo riječi. Nerealizirano djelo Josipa Štolcera Slavenskog, naime, dosad se nije razmatralo u odnosu na skladateljevo shvaćanje glazbe općenito. Doduše, o tomu kakvo je bilo njegovo shvaćanje glazbe na temelju dostupnih izvora dosad je pisao Vlastimir Peričić.⁵¹ U Peričićevoj rekonstrukciji Štolcerove misli o glazbi, međutim, izostaju razmatranja o njezinim reperkusijama na njegovo stvaralaštvo, slijedeći možda naputak samoga skladatelja iz jedne od bilježnica o tomu da je uzaludno tražiti konkretne primjene astroakustičkih 'otkrića' u njegovim djelima. Ideju astroakustike je, naime, Slavenski uspio jasnije definirati tek malo prije smrti, iako ga je zamisao o tomu u različitim oblicima i na različitim razinama elaboracije pratila čitava života. Posljednju verziju astroakustičkih iznalazaka nećemo, dakle, naći u Štolcerovu glazbenom stvaralaštvu, no to ne znači da njegova djela nisu nastajala u dosluhu s ranijim verzijama. U ovome radu promotrit ću kako su pojedine ideje srodne kasnijim astroakustičkim 'otkrićima' ugrađene u zamisao o *Misteriju*, odnosno u djela koja su od skice *Misterija* realizirana. Zašto je pak *Misterij* odabran kao reprezentativno djelo za čitavo Štolcerovo stvaralaštvo? Prije svega zato što je sam autor planirao *Misterij* (kasnije i pod drugim naslovima, od kojih najčešće spominje *Heliofoniju*) kao svoj *magnum opus*. A o supsumaciji njegova stvaralaštva pod jedan reprezentativan primjer može se govoriti i zbog određenog jedinstva u njegovu stvaralaštvu, o čemu su u novije vrijeme pisali pojedini autori.⁵²

Moglo bi se reći da je osnovna skladateljska ideja Josipa Štolcera Slavenskog bila 'ozvučiti' čitav kozmos u svojoj glazbi i da ta ideja u raznim djelima poprima slične zvukovne rezultate.⁵³ No kakvo je to zvučanje u kojemu se ogleda ustrojstvo kozmosa, a da nije riječ isključivo o statičkom perpetuiranju, kao što je, primjerice, razložen niz alikvotnih tonova iznad tona kontra C, koji se pojavljuje kao zvukovni uzorak u više Štolcerovih djela?⁵⁴ Imamo razloga tvrditi da je riječ o zvučanju 'folklorne' glazbe. Osim u samim njegovim djelima, utemeljenje za ovakvu tvrdnju mogli bismo pronaći i u sljedećem navodu iz memoara njegove udovice, Milane Slavenski:

„Slušao je i ono što je bilo uhu ugodno, i ono što je bilo neugodno. [...]

⁵¹ Usp. PERIČIĆ 1984.

⁵² O jedinstvu opusa Josipa Štolcera Slavenskog vidi MILANOVIĆ 2006: 141-149.

⁵³ Jedna od Štolcerovih tipičnih 'kozmičkih' zvukovnosti jest gradnja 'akorda' od prvih nekoliko tonova alikvotnog niza nad tonom C. To se događa, primjerice, na samom početku *Sonate religiose* za violinu i orgulje, u *Chaosu* u dionici orgulja (t. 66 i dalje), a i u *Muzici 36* na samom početku skladbe, ali ovdje ne nad tonom C, već nad tonom Des. Usporedni prikaz ovih situacija uz notne primjere vidi u GRUJIĆ 1984: 100-102.

⁵⁴ Usp. SLAVENSKI 2006: 78.

Da li je to bio praton koji je slušao, i za kojim je uvek tragao? Tu odmah, na dohvat uhu, da se izgubi netragom, delićem, možda ostao u nekoj dalekoj melanholiji? Kod šiptarskog čobana, možda, koji uz svoju više nego zvukovno oskudnu ćitelu, peva ona dva-tri tona svoje jednolične pesme, epske dužine, beskrajna ponavljanja? Ili kod crnogorskog guslara, ne onog izvikanog, paradnog – kod arhaičnog guslara u dalekim gudurama crnogorskim? U njegovim malim tercama, prešlim u njegovo pevanje iz prstometa na guslama, lakomisleno proglašeno nesluhom i nemuzikalnošću, što je Josipa silno ljutilo. Slušao je i stare kaluđere zarasle u brade, po polusrušenim manastirištima, i dervise po zabitim, u zeleni gustiš zaraslim tekijama^[...], i tamnopuslog bakšu u seljačko-taljigaškoj pagodi u Mokrom Lugu. Slušao, neopažen, s brda preko puta, seljančicu kako, dok plete čarapu za ovčama, peva u neverovatno uskim intervalima, što je veoma prizemno, u isto vreme poslastica. Slušao je smejući se i sa simpatijom i seoske tamburaše i njihovo šeprtljanje, i Cigane i njihovo neobuzdano preterivanje i kićenje.

Lakonog, otvorena uha i zaoštrenog sluha, dospevao je na izvore. S urođenom selektivnošću odabirao je vrednu sirovinu, i beležio na svojoj vazda u pokretu unutrašnjoj traci – ređe, vrlo retko, beležio notama u svesci – da je u svojoj vatri pretopi i skuje u plemenitu građu za svoju muziku.⁵⁵

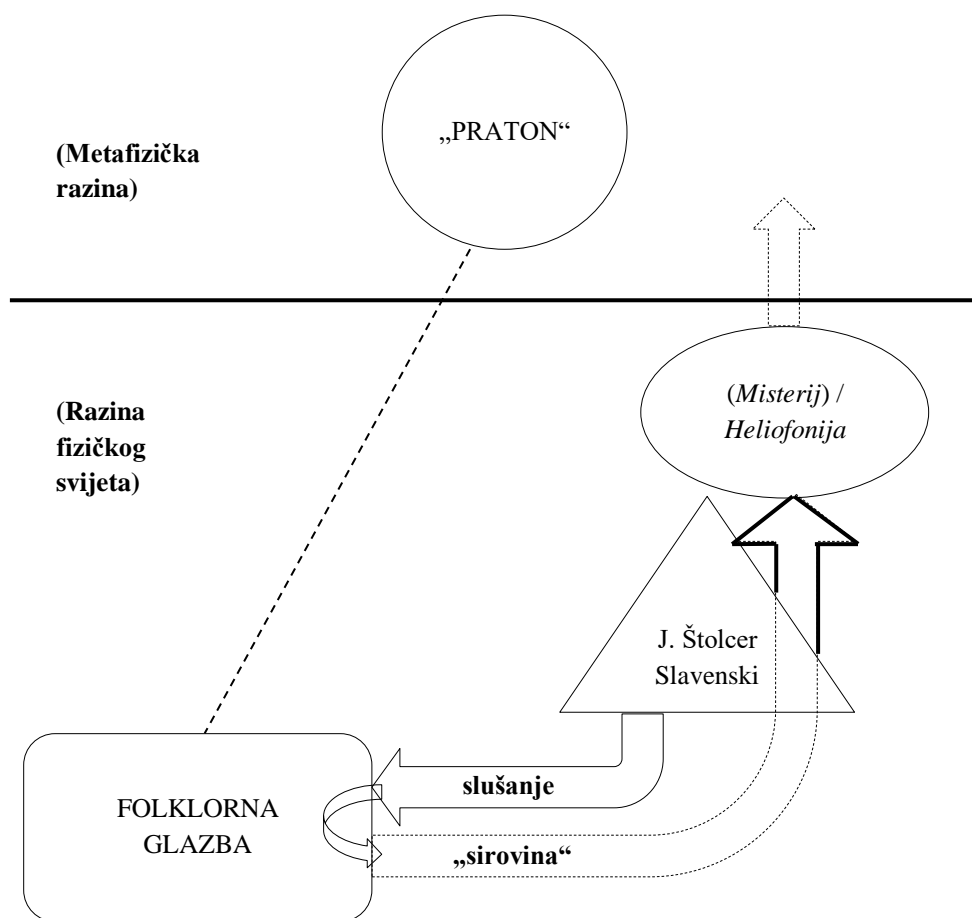
Gdje se, dakle, nalaze izvorišta Štolcerove glazbe? Milana Slavenski u poglavlju u kojem se pobliže bavi stvaralačkim procesom svoga supruge nudi određeni model stvaranja kao mogući odgovor. Pritom je 'stvaranje' (što je ujedno i naslov spomenutog poglavlja) shvaćeno gotovo religijski, kao nastavak božjeg stvaranja svijeta – kozmogonije. U ovoj koncepciji razlikuju se dva svijeta u kojima se to stvaranje odvija: fizički i metafizički svijet. Glazba se unutar fizičkog svijeta manifestira kao nešto zvučeće, što obuhvaća kako akustičke datosti tako i mogućnost njihove manipulacije elektroničkim instrumentima i/ili različitim sustavima ugodbe. S druge strane, glazba u metafizičkom svijetu postoji kao nešto apstraktno, kao sklad, tj. harmonija raznih elemenata kozmosa. Slavenski k tome vjeruje da i u tom metafizičkom svijetu (on doduše ne koristi taj pojam, već se poziva na 'egzaktna' astronomska otkrića⁵⁶) postoji zvučanje, samo što je ono ljudima teško dostupno. Da bi se upravo tome zvučanju – tome 'pratonu', što ga je Štolcer identificirao s tonom kontra C, bogatim

⁵⁵ SLAVENSKI 2006: 101-102.

⁵⁶ Na liniji Štolcerova razmišljanja je i Perićić kada piše da je astronomija – za razliku od glazbe, koja je „najnematerijalnija od svih umetnosti“ – „najegzaktnija od svih prirodnih nauka“. PERIČIĆ 1984: 5.

aliquotnim tonovima – mogao što više približiti, pokušao je stvoriti teorijski alat kojim bi premostio dva svijeta – 'astroakustiku'.

Približavanje 'pratonu', vjerovao je Slavenski, moguće je na još jedan način: usmjerenošću na 'primitivni' odnosno 'primordijalni' zvuk, na glazbu koju stvaraju ljudi koje civilizacija još nije 'iskvarila', tj. čija jednostavnost duha još uvijek zrcali harmoniju kozmosa. Pritom Slavenski kao stvaralac sluša folklornu glazbu, koja će mu kasnije postati „sirovinom“ za njegovo stvaralaštvo, napose za njegov *Misterij/Heliofoniju*, a sve s ciljem da se u svojoj glazbi što više približi kozmičkom 'pratonu'. Ovako predstavljen hodogram stvaranja, koji proizlazi iz citiranog odlomka iz knjige Milane Slavenski, mogao bi se grafički prikazati na ovaj način (vidi sliku 1):



Slika 1: Shematski prikaz odnosa 'folklorne glazbe' i 'pratona' u procesu Štolcerova stvaranja

Slavenski kao stvaratelj igra važnu ulogu u traganju za 'pratom'. O rezultatima njegova traganja ovisi, naime, sudbina njegova stvaralaštva. Koliko će to stvaralaštvo biti u njegovim očima relevantno, ovisi o stupnju njegove blizine onomu iskonskom kozmičkom

zvučanju. No slijedimo li način kako razmišljaju zenitisti, o takvom i drugim sličnim traganjima ovisi ni više ni manje nego sudbina tadašnje 'dekadentne' Europe, kojoj je nužno potrebna 'obnova', ostvariva jedino putem njezine 'balkanizacije'.⁵⁷ Takva mesijanska uloga, koja se pripisuje stvaratelju, trebala bi nas potaknuti da se malo pozabavimo i tim akterom. Pojam stvaratelja mogao bi se pritom promatrati kroz točno određenu kategoriju: pojam genija. Formulaciju ovoga pojma susrećemo u estetičkim spisima iz osamnaestog stoljeća. Za Kanta je tako *genij* „prirođeno svojstvo osobe (ingenium), *kroz koje* priroda umjetnosti daje pravilo“.⁵⁸ Pritom stvaratelj kao genij nije u poziciji moći spram svojih djela, već više služi kao medij koji zapisuje ono što dobiva od prirode, a da to pritom nadilazi njegovo razumijevanje.⁵⁹ Simptom takva shvaćanja umjetnosti česte su predodžbe samih autora o njihovim djelima kao o entitetima koji nadilaze njihovu stvaralačku moć. Kroz njihova djela progovara ono 'metafizičko', služeći se njima kao medijima. No Slavenski, ako ga već promatramo u okviru pojma genija, u svom stvaralaštvu nije sam u poziciji genija. Njegovo oslanjanje na 'folklor' proširuje taj pojam i na brojne anonimne (prvenstveno 'balkanske') stvaratelje 'izvorne' folklorne glazbe. Taj genij poprima 'balkansku', 'barbarsku' crtu i mogli bismo ga nazvati 'barbarogenijem', kako to čine zenitisti.⁶⁰

Viđenje glazbe kao nečega što je obuhvaćeno harmonijom kozmosa pak počiva na antičkom shvaćanju glazbe, i to onomu koje je svoju najpotpuniju formulaciju doživjelo u Boetija. Pokušamo li Boetijevo određenje glazbe usporediti sa Štolcerovim, kako ga prenosi Milana Slavenski, mogli bismo ustvrditi da Boetijeva tri modusa glazbe odgovaraju dvama u Slavenskoga:

- 1) pojam zvučeće glazbe u Štolcera Slavenskog donekle se poklapa s Boetijevim pojmom *musica instrumentalis*;

⁵⁷ Usp. ŠPIRIĆ-BEARD 2017: 56.

⁵⁸ „*Genie* ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angebournes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: *Genie* ist die angeborne Gemütsanlage (ingenium), *durch welche* die Natur der Kunst die Regel gibt.“ (§ 46. Schöne Kunst ist Kunst des Genies) KANT 2016: 119. Isticanja kurzivom preuzeta su iz izvornika.

⁵⁹ „Iz toga se vidi [...] da sama [genijalnost] ne može opisati ili znanstveno navesti, kako ona proizvodi svoje djelo, nego da kao *priroda* daje pravilo; a stoga začetnik nekoga proizvoda, koji on zahvaljuje svojoj genijalnosti, sam ne zna, kako se u njemu nalaze ideje za nj, a isto tako nema u svojoj vlasti da ih po volji ili planu izmišlja i da drugima saopći takve propise, koji bi ih osposobili da proizvedu isto takve proizvode.“ KANT 1976: 144.

„Man sieht hieraus [...] daß es [Genie, op. a.], wie es sein Produkt zustande bringe, selbst nicht beschreiben, oder wissenschaftlich anzeigen könne, sondern daß es als *Natur* die Regel gebe; und daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken, und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie in Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen.“ KANT 2016: 120. Isticanja kurzivom preuzeta su iz izvornika.

⁶⁰ Usp. ŠPIRIĆ-BEARD 2017: 56.

- 2) glazbi s onu stranu osjetilnog u Štolcera Slavenskog odgovara modus glazbe kao sklada kozmosa (*musica mundana*) koji pak svoju projekciju nalazi i u ljudskoj duši (*musica humana*).⁶¹

U pozadini takvog razmišljanja jest ideja glazbe kao odraza određenih zakona prirode i kozmosa – glazbe koja kao kakav *speculum astronomicum* zrcali, tj. kao kakav portal nudi mogućnost 'dohvaćanja' harmonije kozmosa; drugim riječima, kojoj je u temelju *mathesis*. Ovo pitagorejsko određenje glazbe preuzeo je Platon, naročito u svojim kasnijim spisima, napose u dijalogu *Timej*. Glazba se u *Timeju* spominje prilikom govora o stvaranju *duše kozmosa*. Glavno svojstvo duše je kretanje, a uloga glazbe je osigurati harmoničnost toga kretanja.

„Ono pak od glazbe što je glasom korisno za sluh dano nam je radi glazbenog sklada [*ἁρμονία* / *harmonía*]. Taj su glazbeni sklad – s kretanjima srodnim kružnim kretanjima duše u nama –, budući da su kružne putanje duše u nama postale neusklađenima, Muze onome tko ga zajedno s njima ne rabi za nerazuman užitak, kako se to sada smatra njegovom namjenom, dale kao pomagača u borbi za sređivanje tih kretanja duše i njezino suglasje sa sobom. A u istu svrhu dale su i ritam kao saveznika, zbog toga što je u većine ćud u nama postala neumjerena te lišena i potrebita milja.“⁶²

Platon u *Timeju*, dakle, donosi shvaćanje glazbe koje svoje korijene vuče iz pitagorejske tradicije, a koje se očituje u „matematičkim osnovama intervala“ i „kozmoškom značenju matematike“⁶³. Ta se pak dva aspekta Platonova mišljenja odnose i na harmoniju u ljudskoj duši i na harmoniju pri izgradnji makrokozmosa. Hans Heinrich Eggebrecht pak govoreći o pojmu glazbe u europskoj tradiciji pridodaje *mathesisu* još jedan element koji će se u nekim razdobljima europske povijesti kulture vezati uz glazbu: osjećaj.

⁶¹ Pojmovi *musica mundana*, *humana* i *instrumentalis* proizvod su srednjovjekovnog čitanja Boetijeva traktata *De institutione musica* i ovdje se preuzimaju kao uvriježeni. U njegovu se spisu pojam *musica instrumentalis* uopće ne pojavljuje, već se ovaj modus glazbe predstavlja tek opisno. Usp. STRUNK 1950: 84-85.

⁶² BARBARIĆ 2017: 127-129 (Platon: *Timej*, 47de). O glazbi je još riječ u odlomcima 30b i 34b-37c, gdje se govori o duši kozmosa te 43a-44b, gdje je riječ o ljudskoj duši.

⁶³ „[...] die andere wichtige Auffälligkeit in Platons Denken über Musik [ist] sein Interesse für die mathematischen Grundlagen von Intervallen und die kosmologische Bedeutung der Mathematik.“ WEST 2005.

„Tim parom suprotnosti [*osjećaj i mathesis*] – da ga odmah pojasnim na poznatom primjeru – smjeram na ono što Hegel spominje kad s obzirom na posredovanje između obiju strana u svojoj *Estetici* piše: 'Već izvan umjetnosti ton je kao usklik, kao krik bola, kao uzdah, smijeh, neposredno najživlje očitovanje duševnih stanja i osjećaja, čudi što ih izražavaju *ah* i *o*'. I: 'Tako usklici zasigurno čine ishodište glazbe, no ona je sama umjetnost kadenciranih usklika'. To kadenciranje, oblikovanje tona da bi ga se iz njegova bivanja kao glasa osjećaja ('izraza prirode', 'prirodnog krika osjećaja') pretvorilo u umjetnost 'počiva na promatranju koje je Pitagora prvi poduzeo' – na 'određenosti tonova i njihova rasporeda u kvantumu, u odnosima brojeva koji su inače utemeljeni u prirodi samog tona, no u glazbi rabljeni na način koji samo umjetnost sama može pronaći i iznijansirati ih na najrazličitije načine'.“⁶⁴

Ovdje se, osim onog matematičkog, ističe još jedno ishodište glazbe: krik, usklik. A da taj krik, „primordijalni iskaz ljudske duše“, Slavenskom nije nevažan, o tomu svjedoči njegovo neprestano vraćanje na 'folklorni' materijal, na sve ono što u njegovim očima (i ušima) još uvijek nije izgubilo poveznicu s 'pratonom'. A njegov cilj da to „u svojoj vatri pretopi i skuje u plemenitu građu za svoju muziku“⁶⁵ zorno se pokazuje u njegovim djelima, posebno u prvom stavku *Religiofonije*, koji je u potpunosti građen na krik 'prvih' ljudi. Pritom skladateljevo preuzimanje folklornog materijala od onih 'potlačenih' (seoskog stanovništva) nije tek puko glazbeni postupak, nego prema njegovu samorazumijevanju ima i šire kulturno značenje. Slavenski se, naime, snažno identificirao upravo s 'potlačenima'. Njegovo ponosno isticanje vlastita skromna podrijetla i pekarskog zanata, kao i privrženost 'Balkanu', snažne su odrednice njegova identiteta, kako ga je sam razumio. K tome, neko je vrijeme bio blizak zenitistima, radikalnoj umjetničkoj skupini okupljenoj oko istoimena časopisa, koja je tadašnju Europu smatrala 'posrnulom', nudeći 'balkanizaciju' kao 'spas'. Prema tome, skladateljeva gesta preuzimanja folklora nije u njegovim očima predstavljala 'kolonizaciju' onih čiji se materijal prisvaja, već je prije posrijedi 'kolonizacija' (ili barem 'spas') Europe zdravim, neiskvarenim kulturnim elementom, koji je zadržao poveznicu s onim 'izvornim'.

Drugi okvir u kojemu će se u ovome radu razmatrati *Misterij* Josipa Štolcera Slavenskog jest ideja o *gesamtkunstwerku*, cjelovitu umjetničkom djelu. Taj idejni sklop javlja se sredinom devetnaestog stoljeća kao reakcija na razdvojenost pojedinačnih umjetnosti. Ideja o *gesamtkunstwerku* svoju je najpoznatiju formulaciju doživjela u spisima

⁶⁴ DAHLHAUS & EGGBRECHT 2009: 22.

⁶⁵ SLAVENSKI 2006: 102.

Richarda Wagnera, koji ju je i sam pokušao realizirati. Prema Wagnerovu nacrtu, stanje u kojemu su umjetnosti međusobno odijeljene znak je da se kultura odvojila od onoga izvornog, od 'cjelovite' umjetnosti, pa bi ovu trebalo 'obnoviti', vratiti se onomu izvornom. Glazba u tome sklopu dobiva svoj novi značaj, a u nekim kasnijim varijantama ideje o *gesamtkunstwerku* obnavlja se i shvaćanje glazbe prema kojemu je ona usko vezana uz broj i tako u dosluhu s onime 'iza' pojavnog svijeta.

2. Svijet ideja Josipa Štolcera Slavenskog

2.1. Pokušaj sistematizacije

„U najranijoj mladosti oduševljen knjigama Francuza Flamariona^[66] i Jules Verneja^[67] u meni se probudila neopisiva znatiželjnost za sve događaje oko sebe, za večitim pitanjima: Zašto je to tako, a ne onako?

To je probudilo u meni nehotice jednog žilavog eksperimentalnog duha za saznanjem istine, razumevanja prirodnih zakona, ukratko veliku ljubav za umetnost i nauku.“

– J. Š. Slavenski, citirano iz njegove bilježnice naslovljene *Astro-akustika*

Pokušavajući rekonstruirati ideje Josipa Štolcera Slavenskog relevantne za njegovo stvaralaštvo, valjalo bi ponajprije odrediti područja i načine kako uopće do njih doći. Temeljna pitanja koja bismo si pri toj zadaći mogli postaviti su ona o tomu koje je ideje Slavenski mogao poznavati, što je od toga doista i poznavao te jesu li te ideje u kakvu odnosu prema njegovu *Misteriju*. Sam Slavenski nije mnogo dvojio o povezanosti pojedinih ideja i vlastita djela, no ove poveznice nipošto ne treba uzeti zdravo za gotovo nego ih treba pomno istražiti.

Zbog relativno oskudnih izravnih zapisa ili kakvih drugih potvrda (posebno onih objavljenih) o tomu što je Slavenski doista poznavao, pitanje 'Što je Slavenski mogao znati?' postaje iznimno važnim. Upravo se zbog toga ovaj pokušaj rekonstrukcije njegova svijeta ideja mora osloniti na različite izvore. Štolcerov bibliotečni fond, koji se danas čuva u Legatu Slavenski u Beogradu, otkriva nam koja su ga područja i teme zaokupljale te koliko je 'stručno' mogao pristupati tim područjima. Na temelju knjiga koje je posjedovao možemo zaključiti da je gajio znatan interes za astronomiju, ali i fiziku i kemiju.⁶⁸ Posjedovao je, između ostalog, nekoliko djela Slavka Rozgaja,⁶⁹ Huberta Slouke i drugih astronoma, a čini se da je poznavao i rad francuskog astronoma i slikara Luciena Rudauxa. Zanimao se i za akustiku. Važno mjesto u njegovu fondu zauzima djelo Hermanna von Helmholtza *Nauk o tonskim osjetima kao fiziološki temelj teorije glazbe (Die Lehre von den Tonempfindungen als*

⁶⁶ Camille Flamarion (1842–1925), francuski astronom i autor znanstvene fantastike.

⁶⁷ Jules Verne (1828–1905), francuski književnik.

⁶⁸ Osim knjiga koje je posjedovao, o njegovim interesima, ali i dosegu njegova znanja na području astronomije, fizike i kemije svjedoče i brojne bilježnice s bilješkama vezanima uz knjige koje je čitao, kao i bilješkama o 'astroakustici'.

⁶⁹ Npr. *Razvitak astronomije*, Zagreb: Hrvatsko prirodoslovno društvo, 1951; *Astrognozija*, Zagreb: Hrvatsko prirodoslovno društvo, 1949.

physiologische Grundlage für die Theorie der Musik). Direktne poveznice Slavenskog s Helmholtzom očituju se u njegovu prihvaćanju podjele oktave na 53 dijela, što Slavenski naziva „prirodnim tonskim sistemom“,⁷⁰ ali i preko brojnih marginalija koje potvrđuju da je poznavao i neke Helmholtzove estetičke ideje.

Lenjinova i Staljinova sabrana djela, kao i manji broj drugih knjiga, primjerice *Rad, volja, radost – Ogled o etičkoj funkciji rada* Dušana Nedeljkovića, svjedoče o Štolcerovu interesu za pojam rada odnosno za ideju komunističkog društva. Ako je suditi prema sačuvanim naslovima, čini se da je poznavao i antropozofiju Rudolfa Steinera. O tomu je li antropozofski nauk relevantan za Štolcerovo stvaralaštvo ili je pak riječ tek o lokalpatriotskom interesu za toga utjecajnog autora (Steiner je, naime, kao i Slavenski, rođen u Međimurju), zasad možemo samo nagađati. Antropozofija je mogla imati neku ulogu u Štolcera Slavenskog promatramo li njegovo djelo u okviru ideje *gesamtkunstwerka*, koja će naročito u 20. stoljeću bitne impulse crpiti iz antropozofskog nauka.⁷¹ Blisko ovome sklopu je djelo *Temelji teozofije (Grundlagen der Theosophie)* šrilanškog okultista i teozofa Curuppumullagea Jinarajadase, koje se također našlo u biblioteci Josipa Štolcera Slavenskog.

Svoju raspravu o Slavenskom Eva Sedak započinje razmatrajući osnovne odrednice njegova stvaralaštva usporedo s pojedinim idejama *Nacrta nove estetike glazbe*, kratkog, ali iznimno utjecajnog spisa Feruccia Busonija. Navodi da nije poznato je li Slavenski poznavao to djelo⁷², ali odmah u nastavku napominje da ga je „'poznava' njegova glazba, sukladivši se spontano i nesvjesno mnogim svojim osobinama s tezama što su ih [Busonijeve 'bilješke', op. a.] iznosile.“⁷³ Iako ni danas ne možemo sa sigurnošću tvrditi da je Slavenski poznavao to Busonijevo djelo, možemo ustvrditi da je poznavao barem njegovu kasniju zbirku ogleda *O jedinstvu glazbe, o trećinskim stepenima i mladom klasicitetu, o pozornicama i gradnjama te povezanim područjima (Von der Einheit der Musik[,] von Dritteltönen und junger Klassizität[,] von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken)*, kao i nekoliko njegovih partitura.⁷⁴ To nam, kao i u ranijim slučajevima, potvrđuje sačuvan knjižni fond Štolcerove biblioteke.

Od djela ostalih skladatelja relevantnih za ovaj rad, treba napomenuti da je Slavenski posjedovao (a vjerojatno i poznavao) neke partiture Aleksandra Skrjabina, kao i one Richarda Wagnera. Posjedovao je, između ostalog, izdanja Skrjabinova *Prometeja* odnosno *Poeme vatre*, kao i *Poeme ekstaze*. Skrjabin je u kontekstu ovoga rada posebno zanimljiv, budući da

⁷⁰ ŠTOLCER SLAVENSKI n. d.: *Astro-akustika*, nepag.

⁷¹ Usp. SZEEMANN 1983: 221-230.

⁷² SEDAK 1984: 12.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Npr. *Tanz-Walzer für Orchester*, op. 53 i *Rondò arlecchinesco* za orkestar, op. 46. Partiture su pohranjene u Legatu Slavenski u Beogradu.

zamisao Štolcerova *Misterija* u svojoj gesti religijske sveobuhvatnosti („Sve je glazba!: život zvijezda, život atoma, život živih bića!“⁷⁵), kao i upotrebi (svjetlosti?)⁷⁶ različitih boja pri izvedbi, pokazuje stanovite sličnosti s odgovarajućim karakteristikama Skrjabinova *Misterija*.

Štolcerova biblioteka otkriva nam još neka područja koja su mogla biti važna za formiranje ideja djelatnih za njegovo stvaralaštvo općenito, a onda i za zamisao o *Misteriju* kao planiranoj kruni toga stvaralaštva. To su spisi Aloisa Hábe, češkog skladatelja i teoretičara, kojeg je Slavenski i osobno poznavao. Jedno od djela koje je posjedovao Hábin je spis *O psihologiji glazbenog oblikovanja: Zakonitosti tonskog kretanja i temelji jednog novog glazbenog stila* (*Von der Psychologie der musikalischen Gestaltung: Gesetzmäßigkeit der Tonbewegung und Grundlagen eines neuen Musikstils*). U Muzeju Međimurja u Čakovcu čuva se i Hábin spis *Harmonički temelji četvrtstepenog sustava* (*Harmonické základy čtvrttónové soustavy*), koji također pripada korpusu Štolcerove ostavštine. Ideja o podjeli oktave na više od 12 jednakih intervala pratila je Slavenskog čitava zrelog života, međutim, rješenje Aloisa Hábe nije ga zadovoljilo. Ono što ga je, čini se, iz tog sustava najviše zanimalo nije mogućnost njegove primjene, već njegov harmonijski potencijal koji bi se mogao primijeniti i na drugim mikrointervalnim sustavima.

U nizu djela didaktičke prirode u Štolcerovoj se biblioteci ističe veći broj njemačkih, francuskih i ruskih udžbenika iz harmonije i kontrapunkta, kao i biografije raznih skladatelja. No može se činiti znakovitim da je posjedovao čak tri verzije Nietzscheova djela *Tako govoraše Zaratustra* (*Also sprach Zarathustra*) – jednu na njemačkom, drugu na francuskom i treću na ruskom jeziku. Zašto bi se Nietzsche mogao činiti znakovitim za misao Slavenskog? Možda zato što je upravo Nietzsche jedan od izvora na kojemu su se napajali zenitisti,⁷⁷ kojima je Slavenski u određenom razdoblju svoga života bio blizak.

Sljedeći kriterij prema kojemu možemo odrediti moguća idejna uporišta Štolcerova stvaralaštva jest sredina njegova djelovanja. Riječ je o geografskom ocrtavanju Štolcerova kretanja, koje se, međutim, ne iscrpljuje samo u određenju prostornih koordinata, već uzima u obzir i duhovni horizont pojedine lokacije. Ovdje, dakle, nije nužno riječ o pristajanju uz ideje, već o mogućnosti da skladatelj s njima dođe u kontakt, pri čemu ih može usvojiti ili odbaciti.

⁷⁵ Navedeni citat potječe iz jedne od Štolcerovih bilježnica o astroakustici.

⁷⁶ U nacrtima *Misterija* odnosno *Heliofonije* Slavenski spominje određene boje uz određene stavke, ali način kako je planirao povezati određenu boju s glazbom ostao je neizrečen. Možemo samo pretpostaviti da ga je za tu zamisao inspirirao upravo Skrjabin. Usp. Prilog 1 i Prilog 2.

⁷⁷ Usp. ŠPIRIĆ-BEARD 2017: 56.

Već od ranog djetinjstva, koje je proveo u obiteljskoj kući u Čakovcu, mladi je Josip Štolcer (tada još bez prezimena Slavenski) došao u doticaj s tradicijskom glazbom toga podneblja, ali i sa zvukovnim pojavama koje će ga čitavog života zaokupljati: zvukom crkvenih zvona i orgulja.⁷⁸ Već se u tim akustičkim datostima mogu nazrijeti temelji njegova kasnijeg poimanja glazbe. S jedne strane, tradicijska glazba – i to ne samo ona iz Međimurja – za njega će predstavljati odjek one izvorne, 'primordijalne' glazbe. S druge pak strane, zvuk crkvenih zvona sa svojim akustičkim posebnostima upućivat će na 'božansku' prirodu zvuka koji je izvor glazbe. Ta 'božanska' priroda ne mora biti vezana za neki konkretan sustav vjerovanja u konkretno božanstvo (iako crkvena zvona iz Štolcerove mladosti, kao i njihove akustičke osobine,⁷⁹ pripadaju katoličkom miljeu Srednje Europe), već je ona bliža širem poimanju 'božanskog' kao nečeg onostranog. Mogli bismo ustvrditi da je za Slavenskog zvuk zvona zanimljiv zbog toga što smatra da je 'praton', jezgra u kojoj su sadržani svi drugi zvukovi, u njemu čujniji nego igdje drugdje.

I orgulje su mu zanimljive iz sličnih razloga. Taj pak instrument nudi široke mogućnosti oblikovanja i promjene timbra, i u tom smislu na neki način prethodi elektroničkim načinima sinteze zvuka. Timbar se može oblikovati krećući od registara siromašnih parcijalnim tonovima preko raznih mikstura do spektralno gustog zvuka, što je Slavenskome, skladatelju toliko osjetljivom za timbar, a istovremeno i za ono 'drevno' i 'iskonsko', zasigurno bilo privlačno. On je stoga uvrstio orgulje u nekoliko svojih zrelih djela,⁸⁰ unatoč nemogućnosti da se ta djela u tadašnjem Beogradu (u kojemu je boravio veći dio života) izvedu u svom punom instrumentalnom odnosno vokalno-instrumentalnom sastavu.

Religijski kontekst u kojemu se zvuk crkvenih zvona i orgulja pojavljuje također nije nevažan. O tomu na simboličan način – simboličan u smislu znaka utemeljenog na konvenciji⁸¹ – svjedoči i naslov *Sonate za violinu i orgulje* koja nosi podnaslov *Sonata religiosa*. Svjedoči o tomu i sama *Religiofonija*, iako je naslov te skladbe kasnije promijenjen

⁷⁸ O toj fascinaciji pisalo se na više mjesta i u više navrata. Najslikovitiji prikaz njegova interesa za zvuk orgulja i crkvenih zvona nudi Milana Slavenski. Usp. SLAVENSKI 2006: 12, 31.

⁷⁹ Europska zvona svojim se akustičkim svojstvima bitno razlikuju od npr. onih s Dalekog Istoka. Ona zvona koja je Slavenski kao dječak mogao čuti u Čakovcu, svom rodnom gradu, nisu pritom nikakva iznimka.

⁸⁰ Između ostalih u *Chaos*, *Religiofoniju*, a skladao je i *Sonatu za violinu i orgulje*. Kad se govori o 'zrelim djelima' nije nužno riječ o djelima nastalim u zrelim godinama njihova skladatelja, već o djelima koji pokazuju određenu zrelost bez obzira na skladateljevu dob u vremenu njihova nastanka.

⁸¹ Riječ je o terminu Charlesa Sandersa Peircea. Simbolički znak je onaj koji se temelji na konvenciji (JOHANSEN & LARSEN 2000: 343). U ovom slučaju riječ je o konvencionalnom shvaćanju crkvenih zvona i orgulja u katoličanstvu. Nije, dakle, riječ o vezi uspostavljenoj između crkvenih zvona i orgulja s jedne i katolicizma s druge strane koja bi se temeljila na sličnosti, blizini ili kakvim drugim logičkim vezama, već o vezi koja se temelji na uspostavljenoj konvenciji.

u *Simfoniju Orijenta*. Shvaćanje glazbe kao nečega religijskog nije nov u Štolcerovo vrijeme. Posrijedi je izdanak devetnaestostoljetnog poimanja glazbe kao nečega izuzetnog, božanskog, što potječe iz onostranosti i može nas uzdići u 'više sfere'. Za Slavenskoga glazba nije samo jedna od umjetnosti, već i više od toga: ona je odraz harmonije kozmosa i ono što omogućuje 'spas' Europe iz 'dekadentnog' stanja u kojemu se nalazi.⁸² No njegov je pogled na glazbu kao takvu ambivalentan. Njegovo je shvaćanje glazbe doduše u suglasju s devetnaestostoljetnim viđenjem glazbe kao nečega religijskog, no ono se od ovoga potonjeg unekoliko i razlikuje, prije svega idejom o glazbi kao odrazu brojčanih odnosa harmonije kozmosa i svojom 'znanstvenom' crtom. Štolcerova misao o glazbi kao da svoju krunu dostiže u ideji astroakustike, koja bi, kao znanost, trebala omogućiti ozvučenje 'čiste' harmonije kozmosa.⁸³

Ako je pak riječ o ritualnom aspektu 'religijskog' poimanja glazbe kod Slavenskog, njegov je *Misterij*, možda po uzoru na onaj Skrjabinov, trebao biti popraćen vizualnim (vjerojatno svjetlosnim) efektima, što se pak može shvatiti kao želja da se postigne snažan dojam na sudionike, bilo da je riječ o slušatelju odnosno gledatelju ili izvođaču. Skladateljeva namjera nije samo predstaviti svoje djelo, već tim djelom utjecati na život (svijest?) onoga tko mu se prepusti.

Još jedna od karakteristika takvog 'religijskog' shvaćanja glazbe izrazita je ozbiljnost; glazba se smatra nečim ozbiljnim i važnim. Takav je stav nalik onomu što ga razne religije imaju spram svojih nauka. Ni Slavenski pritom nije bio iznimka. On je svoju glazbu doživljavao vrlo ozbiljno i nije bio spreman na velike kompromise pri njezinu stvaranju ili izvođenju.

O Štolcerovim prosudbama glazbe svojih suvremenika možemo, između ostalog, čitati u pismima što ih za vrijeme studentskih dana piše svome varaždinskom učitelju Antunu Stöhru. Ondje, primjerice, navodi da skladbe Claudea Debussyja, Mauricea Ravela, Emmanuela Chabrieria te *Don Juan* Richarda Straussa, koje je kao student u Budimpešti (a kasnije i u Pragu) imao prilike čuti, nisu na nj ostavile znatniji dojam. Štoviše, u jednom od tih pisama piše da „se vidi“ da su „ove kompozicije, izvana instrumentirane, [...] malo

⁸² Potonju tvrdnju teško je dokumentirati u iskazima samoga Štolcera Slavenskog, ali se pojavljuje u idejnom sklopu zenitizma, kojemu je Slavenski neko vrijeme bio blizak. Pa ipak, njegova razmišljanja, barem ona o glazbi, idu u tome smjeru.

⁸³ Slavenski je svojom idejom astroakustike, nove znanosti koja bi trebala posredovati između 'akustičkih' karakteristika nebeskih tijela i glazbe, na tragu Johannesa Keplera, koji je još u 17. stoljeću pokušao doći do zvukova što ih proizvode nebeska tijela svojim kretanjem u kozmosu (usp. BAYREUTHER 2003). Sama ideja da kretanja u (makro)kozmosu proizvode ikakav zvuk – što je osnovni postulat čitave teorije – na empirijskoj je razini kasnije opovrgnuta. U tome 'znanstvenom' pogledu ideja Slavenskog već je od samog početka bila osuđena na neuspjeh.

slabe“.⁸⁴ Milana Slavenski, donoseći ovaj izvještaj o stavovima mladog Josipa Štolcera o 'velikim' skladateljima onog doba, odmah u nastavku donosi i vlastito objašnjenje ili djelomično opravdanje takvih stavova navodeći da „možda već u ovim prvim utiscima, mada očevidno u nedovoljnom poznavanju i pristupu simfonizmu i stilovima, ima i nečeg drugog, osnovnog. Jer, i pored sve privlačnosti i majstorstva navedenih kompozitora čije su mu se kompozicije 'malo slabo videle', pored toga što je on kasnije, i dalje, i svagda, visoko cenio čar Debisija, rafiniranost Ravela, majstorstvo orkestracije Riharda Štrausa, njihova muzika, muzika očaravajućih igrarija duhovnosti i rafiniranog ukusa nije bila njegova muzika. On je bio muzičar betovenovskog kova, za njega je muzika bila sudbonosna duboka zbilja, kako je to uočio i lepo rekao Petar Bingulac.“⁸⁵ Ova posljednja primjedba o glazbi kao „sudbonosnoj dubokoj zbilji“ podcrtava ozbiljnost odnosa prema glazbi, jednim svojim dijelom proizašlu iz Štolcerova 'religijskog' shvaćanja glazbe.

Sljedeće bitno središte u kojem je Slavenski došao u doticaj s idejama koje će imati važnu ulogu u njegovu stvaralaštvu je Budimpešta. U tomu je gradu boravio kao student na Mađarskoj državnoj kraljevskoj akademiji za glazbu (*Országos Magyar Királyi Zeneakadémia*)⁸⁶ u razdoblju između 1913. i 1915. godine. Nekoliko osoba, u prvome redu nastavnika, moglo je formativno utjecati na Slavenskog tijekom njegova naukovanja. Prije svega tu je Zoltán Kodály, kojega sam Slavenski u jednome od svojih rijetkih objavljenih tekstova ističe kao svog učitelja.⁸⁷ Došao je u doticaj i s Béloom Bartókom, no ne kao nastavnikom, već kao osobom kojoj je povremeno transkribirao notne zabilješke s terenskih folklorističkih istraživanja.⁸⁸

Indikativnom može biti i činjenica da je tamošnji studijski program obuhvaćao i akustiku kao studijski kolegij, kao i liturgiku.⁸⁹ Akustika je za Slavenskoga kasnije postala područjem velikog interesa. U nastavku slijedi popis nastavnika i kolegija koje su mu predavali, sastavljen prema podacima što ih donosi Janko Barlè, a kasnije se pojavljuju i u drugim publikacijama:

Victor von Herzfeld predavao mu je kontrapunkt i nauk o oblicima,

Zoltán Kodály harmoniju i kontrapunkt,

Albert Siklos instrumentaciju, čitanje partitura i akustiku,

Géza Molnár estetiku i povijest glazbe,

⁸⁴ SLAVENSKI 2006: 44.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Danas ta institucija nosi naziv Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.

⁸⁷ ŠTOLCER SLAVENSKI 1955: 8.

⁸⁸ *Ibid.*: 8, 11.

⁸⁹ Usp. BARLÈ 1920: 86.

Tarnay i Szabados klavir, a

D. Jaroszi liturgiku.⁹⁰

Nakon što je prekinuo studij u Budimpešti zbog izbijanja Prvog svjetskog rata, u Štolcerovu glazbenom obrazovanju, barem onomu na institucionalnoj razini, dolazi do kraćeg zastoja. Nekoliko godina kasnije, točnije, u studenome 1920, Slavenski odlazi na studij u Prag. Za razliku od Budimpešte, ondje na njega nisu toliko utjecali njegovi nastavnici koliko drugi skladatelji u čijoj se blizini kretao. I iako su mu kompoziciju predavali uspješni skladatelji i vrlo ugledni pedagozi Josef Suk i Vítězslav Novák, čini se da je Slavenski čitavo vrijeme pružao otpor njihovoj utjecaju.⁹¹ Nasuprot tome, kontakt s Aloisom Hádom, skladateljem s kojim dijeli interes za proširenje tonske zalihe određene podjelom oktave na 12 jednakih dijelova, čini se važnim za njegov daljnji interes za 'nestandardnu' podjelu oktave i 'prirodni tonski sustav'.

Nakon povratka iz Praga, kratko je vrijeme boravio u Zagrebu, ali vrlo se brzo odlučio na odlazak u Beograd. Otada taj grad, uz relativno kratak boravak u Parizu, postaje njegovim sjedištem, gdje je zasnovao i obitelj. Međutim, upravo je odlazak u Pariz tijekom školske godine 1925/1926. (taj odlazak ostvario je u sklopu svoga učiteljskog namještenja) presudan za njegov bliži kontakt sa zenitistima. Ondje je, kako sam već spomenuo, dijelio stan s Brankom V. Poljanskim, jednim od korifeja zenitističkog pokreta.

Grad koji je u konačnici postao središtem Štolcerova djelovanja, Beograd, zanimljiv je za ovaj rad iz nekoliko razloga. Taj je grad netom prije njegova dolaska postao glavnim gradom nove države južnih Slavena. Još je nekoliko karakteristika tadašnjeg Beograda koje se u literaturi spominju kao privlačne za skladatelja Slavenskog: nepostojanje velike skladateljske tradicije i uhodanog glazbeničkog pogona, što je pak ostavljalo prostora i davalo slobodu za 'kretanje ispočetka' i utemeljenje nečega novog.⁹² Takvo je stanje slobode, čak i po cijenu oskudne institucionalne podrške, zasigurno bilo privlačno pomalo svojeglavom skladatelju kao što je bio Slavenski.

Nakon što smo preko posrednih izvora pokušali rekonstruirati s kojim je sve idejama Slavenski dolazio u doticaj, a mogle bi biti relevantne za njegovo shvaćanje glazbe, valjalo bi

⁹⁰ Usp. BARLÈ 1920: 86; FILIĆ 1972: 487; SEDAK 1984: 233.

⁹¹ Usp. SLAVENSKI 2006: 53.

⁹² Usp. ŽIVKOVIĆ 2017: 15; SLAVENSKI 2006: 65.

se pozabaviti i onim izvorima u kojima se njegove ideje neposrednije očituju. Riječ je o njegovim pismima, skicama, bilješkama i naposljetku samim skladbama. Od njegove ostavštine koja se čuva u biblioteci Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu ističu se skice djela i nekoliko bilježnica s raznovrsnim zabilješkama kao neki od glavnih izvora iz kojih bismo mogli saznati kako je Slavenski razmišljao o svojoj glazbi, ali i o glazbi općenito. Osim skica njegovih realiziranih djela, posebno je za ovaj rad zanimljiva skica *Misterija* – zapravo je riječ o nečemu poput sinopsisa – koja otkriva neke važne aspekte toga nerealiziranog djela.⁹³ Tomu je komplementarna kasnija skica sličnog (ili istog) nerealiziranog djela koje je trebalo nositi naslov *Heliofonija*.⁹⁴ Pomoću ove skice moguće je pratiti i neke od ideja kojima se Slavenski bavio formulirajući 'astroakustiku', tragove čega pak možemo pratiti u njegovim bilježnicama.

Od korpusa Štolcerovih pisama pohranjenih u Legatu Slavenski u Beogradu, za ovaj su rad najzanimljivija ona koja je Slavenski razmjenjivao s izdavačkom kućom B. Schott's Söhne. U većini slučajeva komunicirao je s braćom Strecker (od kojih je najčešće razmjenjivao pisma sa starijim bratom Ludwigom), koji su u ono vrijeme bili na čelu te izdavačke kuće. U tim odnedavno i javno dostupnim pismima⁹⁵ možemo, između ostalog, pratiti koja je djela i u kojem razdoblju svog života Slavenski nudio za objavljivanje te na koje je poteškoće pritom nailazio. (Moguće je, naravno, pratiti i povratni tijek prepiske, koji nam daje razabrati koje je sve sugestije braće Strecker Slavenski ignorirao; no taj aspekt nije toliko značajan za ovaj rad pa ga spominjem tek usputno.⁹⁶) Od posebnog značaja za ovaj rad ona su pisma koja otkrivaju Štolcerove stavove prema *Religiofoniji* te razloge braće Strecker da taj rad odbiju izdati, iako Ludwig Strecker ukazuje na to da je riječ o kvalitetnom i zanimljivom djelu.⁹⁷ (Više o tomu u poglavlju o historijatu *Misterija* i onomu posvećenom *Religiofoniji*.)

Traženje ideja u samim glazbenim djelima predstavlja veći izazov. Osim naslova skladbi odnosno pojedinačnih stavaka te ponekih neuobičajenih oznaka za tempo i način izvođenja (drugim riječima, verbalnih određenja glazbe), u kojima se pojedine ideje mogu relativno lako razabrati, poteškoće su veće kada su u pitanju zvukovne strukture ili pak

⁹³ Usp. Prilog 1.

⁹⁴ Usp. Prilog 2.

⁹⁵ Usp. MILIN n. d.

⁹⁶ Usp. citat u bilješci br. 19. Većinu sugestija Ludwiga Streckera iz citiranog odlomka Slavenski u svom kasnijem stvaralaštvu jednostavno nije uvažio.

⁹⁷ Usp. SLAVENSKI 1970: 439.

glazbenoformalne odrednice.⁹⁸ Glazba Josipa Štolcera Slavenskog pak nudi povoda za oboje: pojedine ideje mogu se razabrati kako iz njezinih verbalnih oznaka tako i iz određenih zvukovnih i glazbenoformalnih struktura. Govoreći o prvim, mogli bismo ustvrditi da je u djelima Štolcera Slavenskog prisutan „izrazit onomastički postupak“⁹⁹ – snažna sklonost imenovanju. Slijedeći sistematizaciju toga onomastičkog postupka, kako je predstavlja Milena Medić, nazive u Štolcerovim skladbama moguće je klasificirati prema kategorijama koje uključuju:

- 1) toponime i njihove ktetike (posvojne pridjeve); ta kategorija obuhvaća 'međimursko', 'balkansko' i 'jugoslavensko' semantičko polje;
- 2) kozmonime koji obuhvaćaju semantičko polje kozmogonije i religije; te naposljetku
- 3) matronim i njegove bliskoznačnice koje su dio „maternalnog semantičkog polja“.¹⁰⁰

Navedene kategorije od samih su početaka muzikoloških istraživanja djela Josipa Štolcera Slavenskog dijelom diskursa o njegovu stvaralaštvu, međutim, Milena Medić prva ih je pokušala sistematizirati, i to uz pomoć teorije ruskog semiotičara i teoretičara književnosti Mihaila Bahtina.

„Učestalost upotrebe pomenutih posebnih reči [onih koje se javljaju u Štolcerovim djelima u okviru gore spomenutih semantičkih polja, op. a.] otkriva sveopštu povezanost ovih semantičkih polja u jedinstvenom arhisemskom polju. Ukorenjeno u zavičaju i iskonu i snažno u svojoj duhovnoj prirodi i funkciji, jedinstveno arhisemsko

⁹⁸ Tomu bismo mogli dodati i odrednicu glazbene vrste kao element nekog djela koji može implicirati njegovu ideju. U slučaju djela kojima se bavim u ovome radu, međutim, određenje vrste nerijetko poprima nejasne obrise pa je pitanje mogu li se iz te dimenzije izvući kakvi suvisli zaključci. Na primjer, naslovi *Simfonija Orijenta* i *Religiofonija* ukazuju, doduše, na simfoniju kao moguću vrstu toga djela, ali same glazbene značajke ukazuju na to da se simfonija ovdje shvaća vrlo slobodno i neobvezujuće. Zbog presudne uloge ljudskog glasa u tom djelu, kao i nedostatka osnovnih elemenata simfonije (npr. stavka u sonatnoj formi), možda bi se moglo prije govoriti o oratoriju negoli o simfoniji. Ni u slučaju *Misterija* nije lako odrediti vrstu. Još je Janko Barle o tomu 'djelu' (tj. o nerealiziranom djelu *Stvaranje*, za koje imamo razloga misliti da je zapravo riječ o *Misteriju*) govorio kao o „simfoničkoj operi“ (BARLE 1920: 86). Kako god odredili vrste spomenutih Štolcerovih djela, u svim je slučajevima riječ o glazbi namijenjenoj široj javnosti. I oratorij i simfonija (situacija opere je malo kompliciranija zbog njezine povijesti koja se odvijala i u dvorskim i u građanskim miljeima) pretendiraju na širok krug slušateljstva. U slučaju spomenutih Štolcerovih djela mogli bismo taj 'širok krug slušateljstva' preciznije izraziti pojmom 'naroda'. Prema tome, glazba tih djela, i sama ponikla iz 'naroda', tome 'narodu' se i daje. Tu orijentaciju na narod mogli bismo pokušati objasniti nizom različitih okolnosti, a jedan od njih predstavlja i koncepcija *gesamtkunstwerka*, u kojoj se isto tako smjera na narod kao kolektiv kroz koji i po kojem će se umjetnost iskupiti (više o tome kasnije u tekstu).

⁹⁹ MEDIC 2017: 64.

¹⁰⁰ *Ibid.* Toponimi obuhvaćaju pojmove kao što su „Balkan“, „Jugoslavija“, „Međimurje“, kozmonimi pojmove kao „haos“, „vasiona“, „harmonija“, a bliskoznačnice matronima „majka“ pojmove kao što su „djetinjstvo“, „mladost“ itd.

polje simbolički obremenjuje pomenute reči tako što ih potencira, prema principu *nomen est omen*, u ideje. Zahvaljujući svom upućivačkom značenju, ove ideje pokreću i proizvode dinamizam opozita oko kojih se kreira čitav sistem značenja na nivou kompozitorove poetike.“¹⁰¹

Postojanje jedinstvenog „arhisemskog polja“ upućuje na određeno jedinstvo Štolcerova opusa. Ostanemo li dosljedni semiotičkom diskursu, o tomu bismo jedinstvu mogli govoriti kao o makrotekstu, dok bismo, posljedično, o pojedinačnom djelu ili stavku tada trebali govoriti kao o mikrotekstu.¹⁰² Jedinstvo Štolcerova opusa, odnosno snažne intertekstualne poveznice između pojedinačnih djela, daje nam za pravo o *Misteriju*, *Heliofoniji* ili pak *Kozmogoniji* govoriti kao o jednom djelu u različitim razdobljima njegove realizacije.

Što je pak razlog takve situacije? Čini se, Štolcerovo shvaćanje same glazbe i njezine uloge. Mirjana Živković s tim u vezi primjećuje: „Kao da je celog života bio opsednut istim temama i idejama, ili, možda samo jednom velikom idejom: sveobuhvatnošću muzike, zvučanjem koje izvire sa rodnog tla i dopire do Univerzuma.“¹⁰³ Slavenski je, dakle, cijelog života tragao za Jednim – do toga zaključka možemo doći preko onoga što je na temelju dostupnih izvora moguće o njemu znati. A to Jedno je pronalazak kozmičkih zakonitosti u glazbi. Pritom se Jedno reprezentira nizom pojedinačnih iskaza: s jedne strane iskazima teorijske prirode koji pružaju 'dokaz' o postojanju sklada između raznih elemenata kozmosa kao i unutar njih samih, a s druge strane iskazima u glazbi, i to napose onoj koja je ostala 'izvorna', 'nepatvorena' i koju civilizacija nije uspjela 'iskvariti' – u folklornoj glazbi 'Balkana', ali i 'Orijenta'.

Navedena dva pojma (Balkan i Orijent) valja razlučiti. Iako se oba odnose na određeno (ali u oba slučaja ne i jasno definirano) geografsko područje, njihova implicitna značenja i njihova funkcija mnogo su važniji za njihovo određenje negoli pitanje o tomu na što se ti pojmovi konkretno odnose. Ali ako to sve i uzmemo u obzir i nekako odredimo na što se odnose, to nam neće mnogo pomoći želimo li ih razmatrati u kontekstu stvaralaštva Štolcera Slavenskog. U njegovim skladbama, kao što sam već spomenuo, često se javljaju pojmovi vezani uz spomenute regije, kao što se pojavljuju i određene glazbene strukture (primjerice, specifične ljestvice) koje upućuju na njihovu 'balkansku' ili 'orijentalnu' provenijenciju. Zato,

¹⁰¹ *Ibid.*: 65.

¹⁰² Usp. MEDIC 2017: 65.

¹⁰³ ŽIVKOVIĆ 1984: 21.

da bismo te pojmove ipak uspjeli razlikovati, i da to razlikovanje bude smisleno u pokušaju razumijevanja Štolcerova stvaralaštva, potrebno je razmotriti u kakvim se specifičnim konfiguracijama kod njega javljaju navedeni pojmovi. Danijela Špirić-Beard navedena dva pojma promatra unutar zenitističkog idejnog sustava, uz koji je pristao i sam Slavenski. U ovome sustavu pojmovi 'barbarskog' Balkana i 'egzotičnog' Orijenta, naime, imaju određenu vrijednosnu komponentu, i uspostavljaju se spram referenta što ga imenuju 'Zapadom'. Pojam 'Balkan', primjećuje autorica, moguće je historijski i geografski konkretno odrediti kao poluotok pod dugogodišnjem vlašću Osmanlija i Bizanta, dok se pojam 'Orijenta' odnosi na „nedodirljivu prirodu“ koja nije utemeljena na historijskoj i geografskoj realnosti.¹⁰⁴ Ono što autorica, doduše, ne uzima u obzir potreba je za svojevrsnim proširenjem pojma 'Balkan', ako ga želimo promatrati Štolcerovim očima. Za njega 'Balkan', naime, obuhvaća i njegovo rodno Međimurje, ako je suditi po uvrštenju međimurske melodije u stavak *Moja pesma* u orkestralnoj skladbi *Balkanofonija*. To navodi na zaključak da za skladatelja geografsko određenje 'Balkana' i nije pretjerano važno. Naprotiv, važniji mu je osjećaj pripadnosti od same geopolitike. Danijela Špirić-Beard razlikuje navedene pojmove i temeljem njihova implicitnog rodnog određenja. Stoga prepoznaje kako u zenitističkom idejnom sustavu 'Balkan' poprima konotaciju 'muškosti' sklone konfliktu, dok je 'Orijent' utjelovljenje 'ženskosti' obilježene senzualnošću i sklonošću prema zabranjenom.¹⁰⁵ Treća točka u kojoj se 'Balkan' razlikuje od 'Orijenta' jest i njihov 'karakter': dok je prvi obilježen 'barbarstvom', obilježja drugoga su 'egzotičnost' i 'eskapizam'.¹⁰⁶

Semantička polja pojmova 'Balkan' i 'Orijent' u okviru zenitizma (a posljedično i u Štolcera Slavenskog) u određenim se aspektima razlikuju, ali se isto tako u brojim aspektima i isprepliću. Ovo potonje možemo vidjeti u Štolcerovu stvaralaštvu, i to ponajviše u skladbi koja uz naslov *Religiofonija* nosi još i naslov *Simfonija Orijenta*, a koja je (možda u ponešto drugačijem obliku od postojećeg) trebala biti sastavnim dijelom *Misterija*.

2.2. Astroakustika kao portal ka kozmosu

O Štolcerovoj ideji astroakustike dosad se pisalo višekratno, a najviše je njezinu razumijevanju pridonio Vlastimir Peričić. U svojoj pionirskoj studiji *Josip Slavenski i njegova*

¹⁰⁴ Usp. ŠPIRIĆ-BEARD 2017: 53.

¹⁰⁵ Usp. *ibid.*

¹⁰⁶ Usp. *ibid.*

'astroakustika'¹⁰⁷ on daje pregled nad brojnim Štolcerovim bilješkama razasutima po papirima i bilježnicama iz različitih razdoblja njegova života. I upravo ideja o uskoj povezanosti glazbe sa zakonitostima kozmosa na različitim razinama elaboriranosti prati gotovo čitav zreli život Slavenskog. U njegovoj mladosti tu ideju možemo dokumentirati u skici za *Misterij*, no tek kao slutnju ili naziranje onoga što će doći. Kasnije, kako je stjecao i određena znanja iz astronomije (koja su, doduše, ostala na razini amaterskog i površnog poznavanja pojedinih astronomskih pojava),¹⁰⁸ ideja astroakustike počinje poprimati jasnije i bolje elaborirane obrise.

Prije nego se pozabavimo samom idejom i njezinom artikulacijom, treba upozoriti da se jedan autor mnogo ranije od većine drugih počeo zanimati za ovu Štolcerovu ideju, o čemu se dosad, osim povremenog usputnog spominjanja, nije mnogo pisalo.¹⁰⁹ Riječ je o tekstu novinara Stevana Korde,¹¹⁰ emitiranom 17. rujna 1960. (pet godina nakon Štolcerove smrti) na Trećem programu Radio Beograda pod naslovom *Neobične priče nauke i mašte: Astroakustika – pretpostavke o sličnosti muzičke harmonije i harmoničnosti svemirskog prostora*. Budući da se u to vrijeme još uvijek nije redovito objavljivao zbornik emitiranih tekstova na Trećem programu Radio Beograda, što će kasnije biti slučaj, tekst je autoru ovih redaka bio dostupan samo kao transkript radijske emisije koji se čuva u biblioteci Fakulteta Muzičke umetnosti u Beogradu kao sastavni dio korpusa Štolcerove ostavštine. Ta 'otežana dostupnost' možda je jedan od razloga zašto se taj tekst obično zaobilazio u studijama koje se dotiču ove teme. Drugi, možda odlučujući razlog, njegov je oduševljen ton, bez distance. Bez obzira koji razlog bio posrijedi za njegovo zanemarivanje, želio bih ga ovdje predstaviti, možda i opširnije nego je to nužno za kasniju argumentaciju.

Stevan Korda u svom se prilogu prisjeća predavanja Josipa Štolcera Slavenskog što ga je skladatelj kratko prije smrti održao pred jugoslavenskim astronomskim društvom. „Predavač, govoreći čudnom mešavinom štokavskog i kajkavskog dijalekta,“ – zapaža Korda – „plenio je slušaoce“. ¹¹¹ Slavenski je na tome predavanju govorio o drugom pojasu asteroida

¹⁰⁷ Usp. PERIČIĆ 1984.

¹⁰⁸ O Štolcerovu amaterizmu u astronomiji svjedoče i brojne popularnoznanstvene publikacije koje su ostale dijelom njegove biblioteke. Perić u brojnim bilješkama svoje studije upućuje na konkretne Štolcerove 'rupe u znanju' i pogrešno shvaćanje određenih astronomskih zakonitosti, teorija i postulata. Bilješke su još potpunije i opširnije u varijanti studije na njemačkom jeziku; usp. PERIČIĆ 1988.

¹⁰⁹ Spominje ga Milana Slavenski. Usp. SLAVENSKI 2006: 136.

¹¹⁰ Autor ovih redaka nije, nažalost, uspio otkriti na kojoj su se razini kretala znanja iz astronomije Stevana Korde. Ono što se iz njegova teksta, međutim, može razabrati jest interes za tu znanost, kao i oduševljenje idejom astroakustike.

¹¹¹ KORDA 1960: [1]. Budući da tekst nije objavljen u tiskanom obliku (ili barem autoru ovog teksta to nije poznato), brojevi stranica u uputnicama na literaturu odnose se na broj lista papira s odlomkom teksta na koji se referenca odnosi; stoga su te oznake brojeva stranica navedene u uglatim zagradama. Te oznake, dakle, nisu

(uz onaj između Marsa i Jupitera), čije je postojanje želio potvrditi i kroz akustičke 'zakonitosti' glazbe. Nadalje, tvrdio je, kako prenosi Korda, da postoji dvanaest planeta te da je Pluton bivši satelit koji se otrgnuo od Neptuna. Prema tomu, dakle, Pluton nije 'pravi' planet. Štolcerovo utemeljenje tih tvrdnji počiva na glazbi, tj. može se demonstrirati glazbom. Korda ovom parafrazom Štolcerovih riječi s predavanja pokušava dočarati tu njegovu uvjerenost u svoje tvrdnje: „– Ali, nažalost, – rekao je on [Slavenski, op. a.] – ja vam to [tvrdnju o postojanju 12 planeta Sunčeva sustava, op. a.] ne mogu ilustrovati. Ja ovde nemam ni klavir, ni harmonijum, ni orgulje. Ja svoj dokaz mogu samo da otviram. Ja vam nepoznate planete ne mogu pokazati na okularu teleskopa, ali mogu učiniti da ih čujete.“¹¹² Poželimo li ovu tvrdnju koju Korda pripisuje Slavenskom razumjeti, nailazimo na problem same poveznice između 'zakona prirode' koji, prema Štolcerovoj argumentaciji, nužno postuliraju postojanje transplutonskih planeta (što bi, bez ubrajanja Plutona, u konačnici trebalo dovesti do broja od ukupno 12 planeta Sunčeva sustava), i akustičkih zakonitosti koje determiniraju ono što skladatelj svojom imaginacijom može 'sabiti' u glazbu. Tek kasnije u tekstu Korda je natuknuo o čemu bi mogla biti riječ.

„On [Slavenski, op. a.] je voleo da 'otvira' na klaviru spektar Sunčeve svetlosti i spektar svetlosti pojedinih zvezda. To mu je sasvim lako polazilo za rukom, jer je razdaljine crnih spektralnih linija u svetlosti koja se, propuštena kroz staklenu prizmu, raširila kao šarena lepeza pred njim na stolu, pažljivim merenjem pretvarao u odnose među muzičkim elementima. Bilo je dovoljno da mu pokažete spektar snimljen astronomskim spektrofotom pa da on, pošto ga je pretvorio u note i otvirao, kaže da li je to svetlost crvenog ili belog patuljka ili plavog džina [diva, op. a.]. Ponekad je čak, po zvucima muzike, prepoznao spektar određene zvezde – Sirijusa ili Antaresa, Alfe Kentuara ili tajanstvene patuljaste zvezde u Fao Ceti. [...]“¹¹³

Riječ je, dakako, o astroakustici – posebnoj 'znanosti' koja bi, prema Štolcerovoj zamisli, trebala biti sastavnim dijelom astronomije. Tako zamišljena, ona počiva na vjerovanju da postoje „čvrste veze između zakona muzike, ili tačnije rečeno akustike, i

uobičajeni brojevi stranica (tiposkript teksta je uostalom izveden jednostrano pa uobičajena metoda obostranog numeriranja stranica nije ni primjenjiva), već služe tek za lakše snalaženje čitatelja ukoliko dođe u priliku konzultirati transkript teksta Stevana Korde pohranjen kao dio Štolcerove ostavštine (zapravo je riječ o njegovoj ostavštini dopunjenoj ostavštinom njegove supruge Milane Slavenski, koja ga je dvadesetak godina nadživjela) u knjižnici Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

¹¹² *Ibid.*: [2].

¹¹³ *Ibid.*: [5].

zakona koji upravljaju kretanjem materije u mikrokosmosu i makrokosmosu.“¹¹⁴ Ono što astroakustika omogućuje upravo je konverzija zakona prirode (i to onih koji upravljaju kretanjima u kozmosu) i zakona glazbe. Kako pak to postići? Odgovor možemo nazrijeti u Kordinu opisivanju Štolcerova mjerenja udaljenosti između spektralnih linija svjetlosti kad se propusti kroz prizmu, pri čemu su – što se nazire iz Kordina citata – apsolutne brojčane vrijednosti tek od marginalnog značaja, budući da služe samo kao točke posredstvom kojih se uspostavljaju omjeri, koji pak služe kao brojčani temelj za uspostavu „odnosa među muzičkim elementima“.

Konkretniji prikaz odnosa između zakonitosti kozmosa i glazbe te način kako se donose 'znanstveni' zaključci u tome pogledu, mogao bi glasiti ovako: „Samo najintimniji krug njegovih [Štolcerovih, op. a.] prijatelja slušao je tu čudnu muziku gde su se akordi redjali po zakonitosti Ticijus-Bodeovog reda. Svaki akord označavao je po jednu planetu i prsten planetoida između Marsa i Jupitera. Zvuci između akorda govorili su o daljinama [valjda: udaljenostima, op. a.] tih nebeskih tela od Sunca.“¹¹⁵ I dalje: „Plutonov se akord nije čuo – on [Pluton, op. a.] nije prava planeta. Ali su se zato čula četiri nova akorda. I Josip Slavenski je postajao sve uvereniji da je to zvuk zakonitosti koji govori o postojanju četiri transplutonske planete.“¹¹⁶

Nije poznato je li i sam Korda pripadao tomu najintimnijem krugu Štolcerovih prijatelja ili je samo iznosio svoja iskustva s predavanja. No njegov tekst na nekoliko mjesta sugerira da je u određenoj mjeri poznao Štolcerov skladateljski rad. Međutim, kada govori o *Heliofoniji* i *Sunčanoj simfoniji* kao o Štolcerovim djelima,¹¹⁷ tada bismo zaista mogli staviti pod znak pitanja tu njegovu pripadnost spomenutom krugu prijatelja; osim ako je bio toliko blizak prijatelj da je imao uvid u kapitalna Štolcerova djela, za koja ni njegova supruga nije znala, a koja su kasnije nestala. Naime, navedena djela nikada nisu realizirana.

No vratimo se na astroakustiku. U oduševljenju tom Štolcerovom idejom, Korda ovu 'novu perspektivnu znanost' uspoređuje s Norbertom Wienerom i njegovim zasnivanjem kibernetike,¹¹⁸ zaboravljajući doduše da je Wiener kao matematičar bio daleko kompetentniji za zasnivanje nove znanosti koja povezuje neurofiziologiju i elektroniku od jednog amatera bez ikakva formalnog obrazovanja (čak i gimnazijskog) u astronomiji, a očigledno i dubljih znanja o matematičkim, fizikalnim i drugim temeljima astronomije, unatoč njegovim

¹¹⁴ *Ibid.*: [4].

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Usp. *ibid.*: [3].

¹¹⁸ *Ibid.*: [6].

nastojanjima da te 'rupe u znanju' sanira čitanjem popularnoznanstvene literature i članstvom u raznim astronomskim društvima. Unatoč tomu Štolcerovom 'deficitu' u znanstvenim kompetencijama, Korda skladatelju ipak pronalazi mjesto u tada suvremenoj astronomiji preko kojeg bi Štolcerove ideje mogle naći 'iskupljenje' i čak moguću potvrdu: u teoriji o postojanju transplutonskih odnosno transneptunskih planeta, koja se u ono doba smatrala upitnom. O transplutonskim planetima – njih četiri (čime se dolazi do broja od 12 planeta, ako se Pluton isključi kao planet, što je 2006. doista i učinjeno¹¹⁹) – govori „naš naučnik inženjer Mladen Hegedušić“ – piše Korda – „koji je, polazeći od već pomenutog Ticijus-Bodeovog reda, izračunao da iza Neptuna postoje još četiri planete našeg Sunca.“¹²⁰ (Iako su u međuvremenu hipoteze o postojanju transplutonskih, tj. transneptunskih planeta potpuno napuštene, u posljednjih je desetak godina poraslo zanimanje za tzv. transneptunske objekte, što je vidljivo i iz teksta Rezolucije B6 26. Opće skupštine Međunarodnog astronomskog društva.¹²¹)

Svoj ogled Korda završava ovim riječima:

„I, ko zna, možda će jednom u astronautičkim centrima ili na velikim vasijskim brodovima, pored elektronskih mozgova koji bešumno rade svetlucajući katodnim cevima, biti i nekakvi 'muzički mozgovi', koji će postavljene zadatke rešavati zvucima orgulja i klavira, truba i harfa ili, što je najverovatnije, zvucima neke moderne elektronske muzike.“¹²²

Ovakav znanstvenofantastični završetak teksta možda je sukladan pojedinim Štolcerovim idejama iz njegove astroakustike, no ne bi bilo pošteno prema skladatelju njegovo dugogodišnje promišljanje proglasiti tek pukom fikcijom. Njegove bilješke o astroakustici su, uostalom, bilješke koje je radio za sebe, za eventualno neki tekst o astroakustici koji je želio napisati ili ih je pak želio koristiti kao smjernice za buduće skladbe. Kao takve, te bilješke mogu sadržavati i brojne pokušaje što ih je sam autor kasnije napustio.

¹¹⁹ Prema Rezoluciji B6 Međunarodne astronomske unije (IAU – *International Astronomical Union*) donesenoj na 26. Općoj skupštini toga društva održanoj u kolovozu 2006. u Pragu, Pluton dobiva status patuljastog planeta. Tekst rezolucije dostupan je na: https://www.iau.org/static/resolutions/Resolution_GA26-5-6.pdf (pristup: 8. 9. 2019). Službeno izvješće o glasovanju Opće skupštine IAU-a, objavljeno 24. kolovoza 2006., dostupno je na: <https://www.iau.org/news/pressreleases/detail/iau0603/> (pristup: 8. 9. 2019).

¹²⁰ KORDA 1960: [7]. Fizičar i astronom Mladen Hegedušić u dvobroju časopisa *Naučna misao* iz 1955/1956. objavio je članak pod naslovom *Postojanje transneptunskih planeta*. Korda se u gornjem citatu vjerojatno referira na taj članak.

¹²¹ Usp. bilješku 119.

¹²² KORDA 1960: [7].

Razmatramo li ih sa svim njihovim varijantama i nelogičnostima, mogli bismo steći dojam da gotovo ništa od iznesenog nije primjenjivo.¹²³ Točan način njihova 'filtriranja', onako kako bi ga sam Slavenski možda proveo da je dovoljno poživio, danas nam, međutim, više nije poznat. I tako, u konačnici, treba imati na umu da Peričićeva rekonstrukcija astroakustike, koliko god bila dobro izvedena, nije i ne može biti identična astroakustici koju je zamislio Slavenski. U najboljem slučaju, ideji astroakustike možemo se samo približiti promatrajući je iz različitih kutova i s različitih razina uopćenosti.

Govorimo li o razinama uopćenosti, konsekvence onih zakonitosti u koje Štolcerova astroakustika nastoji proniknuti možemo promatrati kroz dvije krajnosti: na razini makrokozmosa (koji se može promatrati teleskopom) i na razini mikrokozmosa (koji se može promatrati mikroskopom). Astroakustika kao egzaktna 'znanost' temelji se na brojevima i njihovim odnosima. U makrokozmosu njezin se temelj uspostavlja preko odnosa među nebeskim tijelima i to tako što se pretpostavlja da planeti koji se kreću eliptičnim putanjama oko Sunca pritom proizvode zvuk određene frekvencije. Brojčani odnosi među nebeskim tijelima određuju njihovo zvučanje i uspostavljaju se na temelju njihovih međusobnih udaljenosti kao i na temelju njihovih udaljenosti od Sunca. Na temelju tih 'datosti' Slavenski pokušava na razne načine apstrahirati zvukove koje oni proizvode. Naglasak je pritom na tim 'raznim načinima', budući da je Slavenski upravo na temelju računskih pokušaja i pogrešaka pokušao otkriti neki 'logičan' sustav po kojemu bi se to zvučanje odvijalo, tj. na temelju kojega bi se odnosi između zvukova raznih planeta mogli rekonstruirati.

Isto to – vjerovao je Slavenski – postoji i na mikrorazini, razini atoma i molekula. Primjerice, preko odnosa relativne atomske mase dvaju atoma Slavenski je pokušao otkriti koji se interval javlja između tonova što ih titranja tih atoma stvaraju.¹²⁴ Pri različitim izotopima¹²⁵ istih atoma pak u harmoniju stupaju gornjotonski i donjotonski alikvotni niz,¹²⁶ pri čemu je širina tih nizova (broj alikvota koji se u nizu pojavljuju) izravno proporcionalna broju neutrona u atomskoj jezgri. Uzme li se u obzir samo gornjotonski niz, akustičke osobine različitih izotopa nekog kemijskog elementa odgovaraju akustičkim osobinama zvuka orgulja

¹²³ Tako ih tumači npr. Werner Linden, koji je gotovo svaki od svojih opširnih komentara uz prijevod Peričićeva teksta, kao i uz prijevod izabranih bilješki iz Štolcerovih bilježnica, posvetio dokazivanju 'pogrešnosti' Štolcerovih tvrdnji. Usp. PERIČIĆ 1988; ŠTOLCER SLAVENSKI 1988.

¹²⁴ Ukoliko je, primjerice, odnos između relativnih atomskih masa dvaju atoma 1:2, tada onaj atom čija je relativna atomska masa dvostruko veća od one drugog atoma proizvodi ton oktavu viši od tona toga atoma.

¹²⁵ Izotopi su atomi istog kemijskog elementa s različitim brojem neutrona u atomskoj jezgri. Posljedica toga je drugačija masa samog atoma, ovisno o kojem je izotopu tog atoma riječ. Masa pak, prema Štolcerovoj teoriji, utječe na kretanja u atomu, a samim time i na visine tonova koje ta kretanja proizvode.

¹²⁶ Gornjotonski alikvotni niz je akustička realnost što je možemo opaziti, što nije slučaj s donjotonskim nizom.

u mješavini principalnih i miksturnih registara.¹²⁷ Na sličan način Slavenski tretira i boje. Kao što zvuk svoj temelj ima u titranju nekog tijela, tako boja svoj temelj ima u svjetlosti. I boje, dakle, proizlaze iz astroakustike. Uostalom, dva različita spektra, primjerice zvučni i elektromagnetski, za Slavenskog su, čini se, dva vida istoga.¹²⁸

Glazba, tj. ona 'zvučeća glazba', u takvom sustavu u kojemu postoji makro- i mikrokozmos zvučanja, gotovo da ima ulogu posrednika između tih dvaju svjetova. U njoj se oba svijeta zrcale. Glazba – vjeruje Slavenski – počiva na istim onim temeljima na kojima počivaju i zvučanja kozmosa te zvučanja atoma koja su ljudskom uhu nečujna. Glazba, dakle, čini čujnim one zakonitosti, onaj sklad koji prirodu u njezinu neprekidnom kretanju drži na okupu, sklad koji joj ne dopušta da se raspadne. Ta permanentna ovisnost o harmoniji kozmosa, kako onoj na makrorazini tako i onoj na mikrorazini, nešto je čemu ne možemo izmaknuti. Jer, ako je to točno, tada kao što se raspadne kolo ukoliko jedan njegov član 'izgubi ritam' s ostatkom plesača, tako će se raspasti i kozmos ukoliko neki njegov element 'izađe iz harmonije'. Na razini mikrokozmosa to se već dešavalo otpuštanjem velike količine atomske energije u kratkom vremenskom razdoblju. Rezultat takvih 'disharmoničnih' kretanja je – kaos.

Glazba se u sistemu astroakustike razmatra kroz nekoliko njezinih elemenata: kroz različite zvučne strukture nastale kretanjima u kozmosu, kroz alikvotne tonove koji su posljedice tih kretanja, ali i kroz različite tonske sustave. U bilježnici naslovljenoj *Astro-akustika* Slavenski razmatra zvuk u tri kategorije, od kojih je u dva slučaja riječ o tonskim sustavima. Te su kategorije:

- 1) „temperatura“, tj. temperirani tonski sustav obilježen podjelom oktave na „matematički jednake delove“;
- 2) „aliquotni tonovi“ koji čine „zvučni spektar“ i
- 3) „prirodni sistem“ proizašao iz matematičkih proporcija u kozmosu.¹²⁹

U nastavku Slavenski piše o tomu da je „prirodni muzički sistem jedino savršeno i definitivno rešenje tonskog materijala“, a da je „krajnja konsekvenca savremene muzike suprotna od veštačkog [temperiranog tonskog sustava, op. a.]“.¹³⁰

Što je to „prirodni muzički sistem“ za Slavenskoga? Odgovor doznajemo također iz njegovih bilješki, ali i dvije skladbe iz 1937. godine objedinjene pod naslovom *Muzika u*

¹²⁷ Atom s jednim neutronom u svojoj jezgri odgovarao bi nekom tonu orgulja u registru Principal od 8 stopa (8'). Ukoliko atom istog kemijskog elementa ima tri neutrona, tada njegov zvuk odgovara tomu istom tonu orgulja, ali ovaj put izvedenom s registrima Principal 8', Principal 4' i Quinte $2\frac{2}{3}'$.

¹²⁸ Usp. PERIČIĆ 1984: 12.

¹²⁹ ŠTOLCER SLAVENSKI n. d.: *Astro-akustika*, nepag.

¹³⁰ *Ibid.*

prirodnom tonskom sistemu.¹³¹ Riječ je o tonskom sustavu koji se temelji na podjeli oktave na 53 ravnomjerna dijela, tj. 53 kome. Ideja je preuzeta od Helmholtza,¹³² premda je, prema pretpostavkama Eve Sedak, do Slavenkog mogla najprije doći posredstvom teorijskih radova Sigfrida Karga-Elerta, koje je u određenom razdoblju života intenzivno proučavao,¹³³ a tek kasnije preko izvornika. Neovisno o tomu, Slavenski je pokušavao – a to nam otkrivaju njegove bilježnice – samostalno doći do izračuna odnosa između tonova u takvom sustavu. Pojava elektroničkih instrumenata bitno je olakšala, tj. zapravo je omogućila upotrebu takvog tonskog sustava. A neki elektronički instrumenti – 4 trauniona, *hellertion* i elektronički klavir – trebali su biti i dijelom *Heliofonije*.¹³⁴ Stoga možemo pretpostaviti da je i to djelo, barem nekim svojim dijelom, trebalo biti skladano u 'prirodnom tonskom sistemu'.

'Prirodni tonski sistem' svoje je opravdanje našao i u folklornoj glazbi. Upravo zbog toga je i nekoliko folklornih melodija našlo svoje mjesto u Štolcerovim bilješkama o astroakustici. Skladatelj, koji inače nije bio pretjerano sklon zapisivanju folklornih melodija (premda je za njih pokazivao snažno zanimanje), činio je to samo u prigodama u kojima su te melodije mogle dovesti do nekih otkrića ili pak do uvida u neki fenomen glazbe. *Gospodi pomiluj*, melodija zabilježena prilikom putovanja po Ohridu,¹³⁵ koja, doduše, možda nije 'folklorna', ali je zato 'arhaična', jedna je od onih koje su našle svoje mjesto u jednoj od Štolcerovih bilježnica o astroakustici. O 'arhaičnosti' te melodije govori i Peričić, koji zamjećuje da je iz nje moguće apstrahirati starogrčku enharmonijsku dorsku ljestvicu s dva četvrtstepena i skokom od velike terce u svakomu tetrakordu.¹³⁶

¹³¹ Prva je skladana za Bosanquetov enharmonij, dok je druga skladana za četiri trauniona i timpane.

¹³² Usp. HELMHOLTZ 1913: 531.

¹³³ Usp. SEDAK 1984: 253.

¹³⁴ Usp. Prilog 2.

¹³⁵ Usp. SLAVENSKI 2006: 124. Milana Slavenski opisuje ovu situaciju: „Sećam se kako sam ga [Josipa, op. a.] jednom, u jedno vrelo podne, dugo čekala, predugo mi se činilo, pred nekakvom prepunom crkvicom, nabijenom pastvom, kao lubenica semenom, da se nije moglo disati, a on koji je voleo širinu i zrak, stajao unutra kao prikovan i pomno slušao nekakvo do zla boga raštimovano popovsko pjenije, nesnosno amuzikalno sricanje, sve pre nego pevanje – po mome sudu. Prastari kosmati pravoslavni pop, svojim prozuklim glasom, upravo bez glasa, služeći pravoslavnu službu, pevao je nešto strašno rapavo, arhaično. [...] // Svejedno, Josip je izašao presrećan: zanimljive ostatke lestvica, deliče prastarih zaboravljenih melodija, koje se nigde više ne mogu naći ni čuti – koje je odavna prekrrio mulj i plesan, on je čuo: 'Našao sam!', rekao je presrećan otkrićem, 'u pevanju tog starca našao sam ovde-onde ostatke prastarog vizantijskog pevanja'.“

¹³⁶ Usp. PERIČIĆ 1984: 7.

2.3 Misterij kao *gesamtkunstwerk*?

Kada je muzikolog Ivan Moody zamijetio da je Slavenki čitavo vrijeme želio s margina glazbenog života svoje sredine doći u njegovo središte, usporedio je tu težnju s onom pariških zenitista koji su željeli doprijeti do čitave Europe.¹³⁷ Zenitistima je doista bilo važno da njihove misli i ideje dopru do široke europske publike pa su zbog toga u svome časopisu *Zenit* objavljivali članke na različitim jezicima, i to u većoj mjeri od one uobičajene u avangardnim publikacijama toga tipa. Ta je težnja posljedica njihove pretpostavke da se spas tadašnje 'dekadentne' Europe – koja je uostalom u tome ratnom razdoblju doista bila puna raznih previranja, posebice onih političkih – može ostvariti jedino njezinom 'balkanizacijom' i 'barbarizacijom', uspostavom društva nalik onomu u kojemu žive narodi koje civilizacija nije 'iskvarila'. Takva revolucionarna crta (kao i vlastiti mesijanizam) nije bila strana avangardnim pokretima onoga vremena. Međutim, Štolcerovo pristajanje uz zenitizam, kao što sam već spomenuo, nije bilo bez zadržke. To ne znači da on nije posjedovao određenu pobunjeničku crtu. Naprotiv, još kao učenik u čakovečkoj građanskoj školi sudjelovao je u tihom prosvjedu protiv mađarizacije Međimurja te protiv plaćanja školarine.¹³⁸ No, ni spomenuti 'revolucionarni' angažman, kao ni njegova glazba, ipak nisu dovoljni da ga se proglasi revolucionarom.

I Danijela Špirić-Beard, muzikologinja koja se detaljno bavila odnosom Slavenkog prema zenitzizmu, zamjećuje da je „za razliku od zenitista, čija je delatnost bila zasnovana na intelektualnim modelima evropske avangarde (posebno francuskom dadaizmu), Slavenki [...] bio istinski posvećen idealu autentične balkanske umetnosti, kao ishodišta za obnovu evropske moderne kulture. Njegovo svesno odbacivanje centralnoevropskog nasleđa i, kao što primećuje Bujić, činjenica da ga nije opterećivalo 'istorijsko breme tradicije,' koje se ispoljilo kao kriza moderne muzike među vodećim evropskim kompozitorima toga doba, značilo je da je Slavenki bio povezan sa centralnoevropskim modernizmom, ali ne i vezan za njega. Uprkos tome što je bio blizak evropskom modernizmu – zahvaljujući, najpre, studijama u Budimpešti, Pragu i Parizu; zatim, preko izdavačke kuće Schott; kao i zahvaljujući učešću na vodećim festivalima poput Donauesingena i delatnosti u okviru jugoslovenske sekcije ISCM-a – on je do kraja života ostao nekonvencionalna persona, jer je stvorio specifičan modernistički jezik, koji je bio svestan evropskih trendova, ali im ništa nije dugovao.“¹³⁹

¹³⁷ Usp. MOODY 2017: 84-85.

¹³⁸ Usp. HRUSTEK SOBOČAN 2016: 9.

¹³⁹ ŠPIRIĆ BEARD 2017: 62.

Gdje se, dakle, ipak mogu naslutiti Štolcerova revolucionarna nastojanja? U njegovu nepristajanju uz skladateljsku tradiciju?¹⁴⁰ Ili u zanimanju za novo (primjerice, nove tonske sustave), što bi trebalo potaknuti potpunu promjenu glazbe? Prema prethodno citiranoj autorici, specifičnost je njegove pozicije upravo u tome da svoj glazbeni jezik nije temeljio na odnosu s postojećom srednjoeuropskom skladateljskom tradicijom koliko u nastojanju da stvori vlastitu, lokalnu skladateljsku tradiciju utemeljenu upravo na onoj lokalnoj, proizašloj 'iz naroda' – folklornoj glazbi. U konačnici, njegova su razmišljanja, čini se, išla u smjeru prema kojemu glazba – i to ne bilo koja glazba, već ona 'balkanska' – ima mesijansku ulogu. Iz raznih Štolcerovih pisama moguće je prepoznati naznake takvog viđenja glazbe, ali nigdje ono nije izneseno direktno. No, to ne znači da navedena tvrdnja nema uporišta. Vezanost za zenitizam, koliko god bila problematična, upućuje na takvo viđenje glazbe. Čak i sama astroakustika smjera na potpunu preobrazbu viđenja svijeta, koja bi se trebala ostvariti putem 'znanstvenih' otkrića koja nam nudi glazba.

Doduše, idejni sklop unutar kojega je moguće razmatrati ovaj problem nije samo zenitizam, što je postalo općim mjestom u istraživanju Slavenskog, već – i to posebno prilikom razmatranja *Misterija* – to može biti i ideja Richarda Wagnera o *gesamtkunstwerku*, o 'cjelovitosti' i 'vrhovnoj umjetnosti' čiji je cilj upravo revolucionarna promjena svijeta.¹⁴¹ Pri artikuliranju ideje *gesamtkunstwerka* Wagner polazi od ocjene o 'dekadentnom' stanju društva i umjetnosti, smatrajući revolucionarno djelovanje nužnim.¹⁴² Ovo se stanje, na polju umjetnosti, očituje dubokom podijeljenošću i razdvojenosti pojedinačnih umjetnosti od kojih svaka slijedi svoja nastojanja. Početke te dekadencije Wagner vidi praktički u uspostavi Rimskog Carstva koje je „proždrlo nacije“, a teorijski u pojavi kršćanstva koje je proširilo, ali i razvodnilo pojam 'naroda'.¹⁴³ Ovdje vidimo da je narod (*Volk*) – kao „snaga“ koja „uvjetuje“

¹⁴⁰ U slučaju Slavenskog to je moguće oprimiti njegovim 'problematičnim' odnosom s njegovim profesorima kompozicije u Pragu – Josefom Sukom i Vítězslavom Novákom.

¹⁴¹ Wagner tu ideju iznosi u raspravi *Umjetničko djelo budućnosti* (*Das Kunstwerk der Zukunft*), jednom od svojih teorijskih djela nastalih tijekom njegova boravka u Zürichu, gdje je živio u progonstvu nakon sudjelovanja u revolucionarnim događajima u Dresdenu. Usp. WAGNER 1850: 32.

¹⁴² Usp. *ibid.*

¹⁴³ „Narod odvajkada bijaše zbir pojedinačnoga koje bijaše činilo ono zajedničko. [...] Praktički kroz rimsku vladavinu svijetom koja je proždrla nacije, i teorijski kroz kršćanstvo, koje ga je samo još ljudima, tj. samo 'kršćanskim', a ne i 'nacionalnim' ljudima pripustilo, pojam naroda se utoliko proširio ili je možda ispario (razvodnio se), tako da pod njim možemo shvatiti ili ljude uopće, ili, arbitrarnom političkom pretpostavkom, jedan određeni, obično neposjedujući, dio državljanstva.“ („Das Volk war von jeher der Inbegriff aller der Einzelnen, welche ein Gemeinsames ausmachten. [...] Praktisch durch die römische Weltherrschaft, welche die Nationen verschlang, und theoretisch durch das Christenthum, welches nur noch den Menschen, d. h. den christlichen, nicht nationalen Menschen, zuließ, hat sich der Begriff des Volkes dermaßen erweitert oder auch verflüchtigt, daß wir in ihm entweder den Menschen überhaupt, oder nach willkürlicher politischer Annahme, einen gewissen, gewöhnlich den nichtbesitzenden, Theil der Staatsbürgerschaft begreifen können.“) *Ibid.*: 10.

umjetničko djelo¹⁴⁴ – odlučujuća kategorija za Wagnera, po kojoj i za koju umjetnost (a time i glazba) jest. Sva velika ostvarenja ostvarenja su naroda, a ne pojedinaца; pojedinci stvaraju unutar tih 'velikih ostvarenja' naroda.¹⁴⁵ Upravo stoga Wagner se protivi razvodnjavanju kategorije naroda, koja je, kako je već spomenuto, u takvom 'oslabljenom' stanju još od doba Rimskoga Carstva i pojave kršćanstva. No kao što čitavom 'suvremenom' društvu treba revolucija, tako je revolucionarni lom potreban i razjedinjenoj dekadentnoj umjetnosti.¹⁴⁶ Štoviše, društvo se treba obnoviti kroz svoju umjetnost. Taj se pak lom treba dogoditi kroz obnovu nečega 'izvornog', što ga Wagner identificira u grčkoj drami.¹⁴⁷ Dakle, i kod Wagnera je prisutna potraga za nečim 'arhaičnim' što će postati temeljem iskupljenja suvremenog 'dekadentnog' svijeta kroz revolucionarnu obnovu umjetnosti.

Važno je ipak napomenuti da je sama Štolcerova zamisao *Misterija* tek u općim crtama bliska samome Wagneru,¹⁴⁸ a da je u konkretnijim razinama bliža Skrjabinovoj 'teozofskoj' koncepciji,¹⁴⁹ za koju je umjetnost svojevrsan put prema onostranom.

U čuvenom članku o Skrjabinovu *Prometeju*, objavljenom u almanahu *Plavi jahač* (*Der blaue Reiter*), Leonid Sabanjejev piše da je Skrjabinova umjetnost „mistična“ i „religiozna“.¹⁵⁰ Ona pokušava djelovati na pojedinca, na njegovu svijest i psihi. Da bi što više doprla do čovjekove psihe, ona se ne ograničava samo na glazbu. „Mistično-religiozna umjetnost, koja služi izražavanju sveukupnih, tajnovitih čovjekovih sposobnosti, postizanju *ekstaze*, trebala je uvijek i oduvijek *sva* sredstva što djeluju na psihi.“¹⁵¹ A da bi to ostvarila, pribjegava iskušanom postojećem modelu kako je do čovjekove duše moguće doprijeti – religijskoj ceremoniji.

¹⁴⁴ Čitavo jedno poglavlje u Wagnerovu tekstu nosi naslov *Narod kao snaga koja uvjetuje umjetničko djelo* (*Das Volk als die bedingende Kraft für das Kunstwerk*). Usp. *ibid.*: 15-22.

¹⁴⁵ Wagner ta 'velika ostvarenja' identificira kao jezik, religiju, državu i dr. „Ta niste vi, inteligentni, stoga inventivni, već narod, jer njega goni sila za otkrićem: sva velika otkrića čini su naroda, dočim su otkrića inteligencije tek iskorištavanja, izvođenja, cijepanja, osakaćenja velikih otkrića naroda. [...] Ta niste vi otkrili jezik, već narod; [...] Niste vi utemeljitelji religije, već narod; [...] Niste vi utemeljitelji države, već narod; [...]“ („Nicht Ihr Intelligenten seid daher erfinderisch, sondern das Volk, weil es die Noth zur Erfindung treibt: alle großen Erfindungen sind die Thaten des Volkes, wogegen die Erfindungen der Intelligenz nur die Ausbeutungen, Ableitungen, ja Zersplitterungen, Verstümmelungen der großen Volkserfindungen sind. Nicht Ihr habt die Sprache erfunden, sondern das Volk; [...] Nicht Ihr seid die Erfinder der Religion, sondern das Volk; [...] Nicht Ihr seid die Erfinder des Staates, sondern das Volk; [...]“) *Ibid.*: 19-20.

¹⁴⁶ *Ibid.*: 33.

¹⁴⁷ *Ibid.*: 36.

¹⁴⁸ Iz skice *Misterija* moguće je naslutiti Štolcerovu namjeru da poveže nekoliko različitih umjetnosti, što ga tek na površinskoj razini povezuje s Wagnerom. Ta je namjera prvenstveno vidljivo iz napomena o bojama koje bi trebale pratiti pojedine stavke, a što je po svemu sudeći smjeralo na upotrebu svjetlosti u navedenim bojama (u nekim slučajevima i na tkaninu u određenoj boji; usp. npr. Prilog 1, stavak 6).

¹⁴⁹ Možda nije slučajno da se, kao što sam već gore napomenuo, partiture Skrjabinove *Poeme ekstaze* i *Prometeja: Poeme vatre* nalaze u ostavštini J. Š. Slavenskog.

¹⁵⁰ SABANJEJEV 2009: 77.

¹⁵¹ *Ibid.* Isticanja kurzivom preuzeta iz izvornika.

„To isto otkrivamo, primjerice, u našoj suvremenoj službi Božjoj^[152] – izdanku antičkih mističnih rituala; nije li u tom slučaju, premda u manjem mjerilu, sačuvana ideja umjetničke suradnje, nemamo li ovdje muziku (pjevanje, zvonjavu), plastične pokrete (klečanje, svećenikove ritualne kretnje), igru mirisa (tamjan), igru svjetlosti (svijeće, rasvjeta), slikarstvo? – Sve su se umjetnosti ovdje sjedinile u harmoničnu cjelinu s jednim ciljem – religioznim ushitom.“¹⁵³

Upravo u ovom citatu leži osnova Skrjabinove koncepcije *gesamtkunstwerka*. Ideja obnove ili preporoda cjelovite umjetnosti – što *gesamtkunstwerk* u osnovi jest – kod Skrjabina poprima određenu funkciju: njezin je cilj postizanje ekstaze, uranjanje u svijet psihe. Na taj način, prema Sabanjejevu objašnjenju, pojedinac može doseći onostrani svijet, ili kako on to naziva, „vidjelaštv[om] u višim razinama naravi“¹⁵⁴. Svijet psihe postaje portalom za metafizički svijet, što bi pak trebalo dovesti do promjene svijesti pojedinca. To se može postići tek posredstvom umjetničko-religijskog rituala koji se obraća svim osjetilima. No i skladatelj je samo čovjek. Potrebno mu je vrijeme da neku ideju – a kod Skrjabina je to, kao i kod Slavenkog, ideja 'misterija' – dovede do njezine realizacije. (U čemu ni Skrjabin ni Slavenski, doduše, nisu uspjeli.) U međuvremenu moguća su samo parcijalna ostvarenja. Jedno od njih je Skrjabinov *Prometej*, u kojemu dolazi do sjedinjenja glazbe s „igrom boja“.¹⁵⁵ Glazba je, dakle, praćena osvjetljenjem prostora izvedbe bojama za koje se pretpostavlja da joj odgovaraju, pri čemu bi trebalo doći do pojačavanja izraza glazbe i u konačnici olakšati postizanje ekstaze. Drugi element izražajnosti koji bi trebao potaknuti ekstazu sama je glazbena građa. Skrjabin je vjerovao da specifičan ljestvični niz iz kojeg je gradio tzv. mistični akord može dovesti do ekstaze. Do tog je niza, napominje Sabanjejev, Skrjabin došao spontano, pomoću svoje snažne intuicije,¹⁵⁶ međutim, smatra da je taj niz utemeljen u prirodi i njezinim zakonitostima – misao koja nije daleko od one Štolcerove.

^[152] Valja napomenuti da Sabanjejev progovara s pozicije pravoslavne službe Božje (s obzirom na njegovo podrijetlo, a i na elemente te službe koje kasnije u citatu navodi), ali to ne znači da se samo na nju i ograničava. Uostalom, Skrjabinova 'služba' ne pripada nekoj institucionaliziranoj religiji već je zamišljena kao služba *sui generis*. U toj njegovoj 'službi' teozofija igra značajnu ulogu. Teozofija koja priznaje postojanje jednog božanskog apsoluta potiče na traganje za tim apsolutom kombinacijom različitih osjetilnih podražaja generiranih ujedinjenjem različitih pojedinačnih umjetnosti. Usp. SZEEMANN 1983: 279.

¹⁵³ SABANJEJEV 2009: 77.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*: 79.

¹⁵⁶ Usp. *ibid.*: 82. Jim Samson detaljno razlaže put kojim je Skrjabin došao do tog akorda. Prema njegovu tumačenju, Skrjabin dominantnom septakordu alterira i/ili dodaje pojedine tonove s implikacijama cjelostepene ljestvice (usp. SAMSON 1977: 82) čime stvara akord u 'polju' dominantne harmonije, ali čija je 'prava' dominantna funkcija neutralizirana. Inače, strukturno gledano, riječ je o akordu građenom superponiranjem različitih tipova kvarti: čistih, povećanih i smanjenih (*ibid.*: 80). Skrjabinovo ustrajavanje na velikim 'poljima'

U stvaralaštvu Josipa Štolcera Slavenskog možemo pratiti ideje nalik ovima i to na oba područja: i u shvaćanju da je iz sadašnjeg stanja moguće izaći samo obnovom odnosno preporodom onoga 'izvornog', kao i u upotrebi tonskih struktura za koje pretpostavlja da su utemeljene u prirodi. Njegove skice *Misterija/Heliofonije* otkrivaju nam da je i on planirao uključiti različite boje u izvedbu toga djela (doduše, nije precizirao na koji bi način to trebalo ostvariti), dok tonski materijal nastoji utemeljiti na astroakustičkim otkrićima i folklornoj glazbi, u kojoj se posredstvom instinkta 'narodnog stvaratelja' ta ista otkrića mogu nazrijeti. Ono što ipak nedostaje da bismo sa sigurnošću mogli govoriti o skrjabinovskoj koncepciji *gesamtkunstwerka* u Štolcera jest dokaz o tomu da bi ritualna izvedba djela trebala posljediti ekstazom. Za to postoje samo naznake, posebno zamjetne u *Religiofoniji* (primjerice u Plesu derviša iz stavka *Muslimani* ili pak ponavljanju mantre Om mani padme hum iz stavka *Budisti*), ali pitanje je možemo li ih smatrati čvrstim dokazima.

dominantne funkcije, čiji je mistični akord dio, u konačnici dovodi do zamagljivanja odnosa konsonance i disonance te raspada veze između dominante i tonike (*ibid.*: 84).

3. Misterioznost *Misterija*

3.1. „Na početku bijaše Chaos“: Historijat jedne neostvarene zamisli

Prevođenje ideja u skladateljski postupak gotovo se nikada ne zbiva neposredno. Za to je potreban posrednik – skladateljska poetika. Ona zahtijeva određena tehnička znanja kojima će se ideje pretočiti u neko djelo. Drugim riječima, posredstvom poetike ostvaruje se redukcija ideja, što će reći da se one prilagođuju akustičkim, stilskim i drugim uvjetima glazbe. U tome je smislu glazba uvijek nešto drugo od njezina idejnog supstrata. Pritom se nameće pitanje o samome određenju glazbe. U ovome slučaju: što to Štolcerova glazba želi biti? Drugim riječima, ono što neko glazbeno djelo određuje – u ovom slučaju neko Štolcerovo glazbeno djelo – jest dvoje: ono što autor od toga djela želi te ono kako je ta želja u djelu doista ostvarena. Da bi razmatranje te dvostrukosti u slučaju Štolcerova *Misterija* bilo što operabilnije, trebalo bi, dakle, istražiti odnos između 1) onih ideja za koje znamo da ih skladatelj želi unijeti u djelo, i 2) onoga što je u tome smislu realizirao. Doduše, ovakvo razmatranje *Misterija* nije u potpunosti moguće, i to stoga što ne postoji ono što bi se pod točkom 2 trebalo propitati. *Misterij* je, naime, nikada realizirano djelo. Ta tvrdnja, međutim, implicira da je dotično djelo ipak započeto, premda su dokumenti toga započinjanja obavijeni misterioznim velom.

Dugo se u krugu autora koji su istraživali stvaralaštvo Slavonskog mislilo da se najstariji spomen djela koje bi moglo biti ono o kojemu se kasnije govorilo pod nazivima *Misterij*, *Heliofonija*, *Prasimfonija* i *Kozmogonija* pojavljuje u članku Janka Barlèa iz 1920. godine.¹⁵⁷ U tome napisu objavljenom neposredno prije Štolcerova odlaska u Prag (riječ je o broju *Sv. Cecilije* za lipanj, srpanj i kolovoz te godine, a Štolcer se na praški konzervatorij upisuje 16. studenog 1920) Barlè između ostalog spominje djela na kojima tada mladi skladatelj radi. Među tim djelima ističu se „velika latinska misa“ i „simfonička opera“ *Stvaranje* za zbor, orgulje i orkestar.¹⁵⁸ Ono što Barlè naziva velikom latinskom misom vjerojatno je djelo koje Štolcer naziva *Misa za muški zbor a cappella*.¹⁵⁹ 'Simfonička' pak opera *Stvaranje*, primjećuje Eva Sedak, zametak je raznih kasnijih 'projekata' objedinjenih naslovom *Misterij* (*Religiofonija*, *Prasimfonija*, *Kozmogonija*, *Chaos*).¹⁶⁰ (Zanimljivo je, a

¹⁵⁷ Usp. BARLÈ 1920: 85-87.

¹⁵⁸ Usp. *ibid.*: 86.

¹⁵⁹ Usp. SEDAK 1984: 237.

¹⁶⁰ Usp. *ibid.*

možda i indikativno, da Eva Sedak unutar kompleksa *Misterija* spominje i dovršena i nedovršena, tj. možda i nezapočeta djela.)

U međuvremenu, tj. nakon smrti skladateljeve udovice Milane Slavenski, u Štolcerovoj je ostavštini otkrivena skica *Misterija* koju je, ako vjerujemo dataciji na njoj („1918–1919“)¹⁶¹, skladatelj počeo koncipirati pune dvije godine prije spomena novog djela u Barlèovu članku.¹⁶² Riječ je o skici djela koje (bi trebalo) nosi(ti) naslov *Misterij (Misterium)*. Iz te se skice može zaključiti da djelo doista jest zamišljeno kao „simfonička opera“ ili pak kao kakav oratorij, ako već pribjegavamo postojećim odrednicama glazbenih vrsta. Na samom početku skice postoji, naime, napomena o izvođačkim snagama pa se uz velike orgulje, orkestar, zbor, „pozornicu“ i „aliquotofon“ spominju i osobe koje bi trebale utjeloviti određene kozmičke i zemaljske elemente. Primjerice, nimfe u modrom odijelu predstavljaju vodu, a fauni u zelenom odijelu šumu, dok je pračovjek trebao biti predstavljen faunom obraslim dlakama. Iz skice vidimo i da je samo djelo zamišljeno kao niz od 27 brojeva raspoređenih u dva čina. Prvi je čin sadržajno trebao obuhvatiti stvaranje u makrokozmosu (stvaranje svjetla, Sunca, planeta, zemlje, vode, drveća, praljudi, 'praživotinja', vatre te naposljetku „čovjeka i žene“). To je stvaranje djelomično ono kršćansko jer nakon što su „čovjek i žena“ pojeli (vjerojatno onu biblijsku) jabuku, i nakon što je „žena poljubi[la] čoveka“, „stari Bog se naljuti i seva munjom razne boje“ te proklinje „čoveka i ženu“ jalom (zavišću), bolestima, lakomostima, ubojstvom, a u konačnici i prognanstvom iz stvorena kozmosa. No, kao što je napomenuto, samo se djelomično može govoriti o kršćanskom stvaranju. Bog, naime, u skici poprima i nekršćanske crte, budući da se shvaća kao inkarnacija kaosa u prasilu, koja se pak utjelovila kao stari sijedi faun, (možda)¹⁶³ crne boje kože. (Takva koncepcija Boga ne prati toliko vjerske postulate koliko antropološko poimanje 'podrijetla' boga – bog je čovjeku nalik –, ali i čovjeka, prema čemu čovječanstvo vuče svoje korijene s 'crnog' kontinenta – Afrike.) Prvi čin, kao što započinje razvojem i utjelovljenjem kaosa („Na početku bijaše Chaos“), kaosom i završava – protjerivanjem „čovjeka i žene“, pri čemu „Sunce zacrveni i postaje Chaos“.

U izgnanstvu čovjek sam sebi stvara svoj svijet, ali njegovo djelovanje dovodi i do uništenja toga svijeta i religije. Slično tomu glasi naslov drugog čina. Kao što je prvi čin trebao glazbom i vizualnim sredstvima (po svemu sudeći višebojnim svjetlosnim efektima)

¹⁶¹ Usp. Prilog 1.

¹⁶² Usp. SEDAK 1984: 237.

¹⁶³ Iz samog opisa nije potpuno jasno na što se pridjevi „sedi“ i „crni“ odnose. Pojam „sedi“ se, umjesto pridjeva „sijed“, može shvatiti i kao glagol koji upućuje na to da Bog, odnosno faun „sjedi“. S druge strane, budući da pojam „crni“ isto tako nije preciziran, ne mora značiti da se odnosi na boju kože. Evo punog citata: „Chaos se inkarnirao i u prasilu (Kao stari Bog, sedi stari faun, crni)“.

donijeti naraciju o stvaranju svijeta – stvaranju na makrorazini –, drugi je čin zamišljen kao naracija o čovjekovu stvaranju, tj. stvaranju na mikrorazini, unutar već stvorenog svijeta. To je ljudsko stvaranje preko raznih religija usmjereno bogu. Zanimljivo je primijetiti da se religije ne shvaćaju – barem tako proizlazi iz naslova drugog čina („Čovek stvara sebi svoj svet, uništenje i religije“) – kao nešto dano od („starog“) Boga, već kao nešto što je stvorio čovjek. Djelo je trebalo završiti pripoviješću o propasti svijeta (apokalipsom) te reinkarnacijom („staroga Boga“?) nakon čega se javlja „mladi Bog“.

Unutar Štolcerove ostavštine nalazi se i druga skica istog (ili sličnog) nerealiziranog djela, ovaj put pod naslovom *Heliofonija*.¹⁶⁴ Potječe iz nekog kasnijeg razdoblja, kada je Slavenski već boravio u Beogradu. To možemo zaključiti prema pismu kojim je pisana (veći dio skice pisan je ćirilicom) i prema idejama koje se u njoj javljaju (javljaju se neke ideje iz korpusa astroakustičkih ideja). Raspored stavaka, odnosno raspored sadržajnih elemenata djela, donekle prati onaj iz *Misterija*. Djelo je, kao i *Misterij*, trebalo biti podijeljeno u dva dijela (čina?) od kojih je prvi nazvan „Heliofonija (u vasioni)“, a drugi „Vitalofonija (Radost života)“. Ono što u osnovi razdvaja *Heliofoniju* od *Misterija* jest izostanak elemenata biblijske agende stvaranja. Razlog tomu bi se možda mogao tražiti u novim društvenim okolnostima Štolcerova djelovanja, ali se vjerojatnijim čini pomak u njegovu načinu mišljenja i poimanja svijeta – pomak vidljiv u artikulaciji idejnog sklopa astroakustike –, kao i njegov razvoj u skladateljskom smislu.¹⁶⁵ Kada je riječ o onomu prvom, ideje astroakustike zamjetne su u stavcima u kojima je zamišljeno zvučanje kristala (npr. stavak 9). Kada je pak riječ o potonjem, možemo pretpostaviti da je u *Heliofoniji*, naspram *Misterija*, glazbeni materijal trebao biti bitno reduciran, ali istovremeno i na višem stupnju elaboracije. *Misterij* započinje stavcima naslovljenima „Na početku bijaše Chaos“ i „Chaos se inkarnirao u prasilu“. Dva su stavka, dakle, trebala prikazati bivstvovanje i inkarnaciju kaosa kao početnog stvaralačkog elementa – kao izvoriste onoga impulsa koji će potaknuti stvaranje. *Heliofonija* u prvih šest stavaka uključuje kaos: prvi stavak je nazvan jednostavno „Haos“, drugi „Buđenje haosa“, treći „Svest haosa“, četvrti „Inkarnacija haosa“ (taj bi stavak mogao odgovarati drugom

¹⁶⁴ Usp. Prilog 2.

¹⁶⁵ Taj razvoj je jedna od tema o kojoj se dosad mnogo pisalo (usp. BUJIĆ 1963: 334-335; SEDAK 1984: *passim*). Činjenica jest da je Slavenski jedan od onih skladatelja koji nisu doživjeli neke veće promjene u vlastitom stvaralaštvu. No u slučaju usporedbe *Misterija* i *Heliofonije* važno je napomenuti da je skica *Misterija* nastala još u razdoblju kad se Slavenski tek formirao kao skladatelj, a skica *Heliofonije* nešto kasnije, pa stoga u slučaju ovih skica ima smisla istraživati utjecaj skladateljevog 'razvoja' na njih.

stavku iz *Misterija*), peti „Borba haosa“ te šesti „Pobeda haosa“. Usporedimo li taj plan s djelom koje Slavenski jest skladao, a koje nosi naslov *Chaos*, tada možemo sa sigurnošću reći da to realizirano djelo u najboljem slučaju može predstavljati tek redukciju onoga narativa o kaosu kako ga predlaže nacrt *Heliofonije*.

Osim *Chaos*a, dovršenog 1932. godine,¹⁶⁶ još neka djela koja svoje izvorište crpe iz idejnog kompleksa *Misterija* i *Heliofonije* dovršena su tridesetih godina. *Religiofonija*, čiji stavci odgovaraju pojedinim naslovima stavaka iz skice *Misterija*, nastajala je tijekom duljeg razdoblja, a dovršena je 1934. godine. Moguće je još neke ostvarene skladbe povezati sa skicama *Misterija* i *Heliofonije*, ali njih više ne možemo vezati uz pojedine stavke iz skica, već poveznicu možemo utemeljiti na nekim njihovim glazbenim ili pak idejnim aspektima. Primjer takvog djela je *Balkanofonija*.¹⁶⁷ To Štolcerovo djelo iz 1927. godine – jedno od njegovih najizvođenijih i najpopularnijih orkestralnih djela – moguće je dovesti u vezu s *Misterijem* tek posredno. Moguće ga je, naime, shvatiti kao izlaganje onih ideja koje će svoju nadopunu doživjeti nekoliko godina kasnije u *Religiofoniji* / *Simfoniji Orijenta*, i to u onom njezinu aspektu koji donosi duh 'Orijenta'. Pritom je divlji, barbarski i orgijastični 'Balkan', kako zamjećuje Danijela Špirić-Beard, komplementaran egzotičnom 'Orijentu'.¹⁶⁸ Orgijastičnost inače možemo pronaći u fazi stvaranja čovjeka u skicama *Misterija* (stavci 11, 12 i 13) i *Heliofonije* (stavci 13 i 14).

Što bi pak u tome kontekstu moglo nekom djelu dati identitet 'balkanskoga' ili 'orijentalnoga' (ma koliko ti pojmovi sami po sebi neodređeni bili)? Moguć odgovor na to pitanje daje Antun Dobronić, skladatelj s kojim je Slavenski dijelio određena uvjerenja o važnosti folklorne glazbe za 'originalnost' djela nekog hrvatskog, srpskog ili pak balkanskog i orijentalnog skladatelja.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Usp. SEDAK 1984: 251.

¹⁶⁷ Navedeno djelo ima sljedeći raspored stavaka: 1. Srpski ples, 2. Albanska pjesma, 3. Turski ples / Ples derviša, 4. Grčka pjesma, 5. Rumunjski ples, 6. Moja pjesma i 7. Bugarski ples. Naslov stavka Ples derviša poklapa se s prijevodom naslova trećeg dijela stavka Muslimani iz *Religiofonije* / *Simfonije Orijenta*. Stavak Muslimani podijeljen je, naime, na tri dijela: a) Adân (zaziv mujezina), b) Taksim (ples u tekiji), i c) Ilâhi (ples derviša).

¹⁶⁸ Usp. ŠPIRIĆ-BEARD 2017: 53. Duh 'Orijenta' u *Religiofoniji* / *Simfoniji Orijenta* javlja se, primjerice, u staccima Budisti, Muslimani i Hrišćani (riječ je o istočnom, bizantskom kršćanstvu). Komplementarnost između mističnog i egzotičnog Orijenta u *Simfoniji Orijenta* te divljeg Balkana u *Balkanofoniji* moguće je pratiti, primjerice, preko orgijastičnog trećeg dijela stavka Muslimani (Ilâhi / Ples derviša) u prvoj i divljeg Srpskog plesa u potonjoj skladbi. Vezu pak između *Balkanofonije* i skica *Misterija*/*Heliofonije* moguće je uspostaviti preko riječi „ples“ u nazivima stavaka u *Balkanofoniji*, a koja se javlja i u skicama *Misterija*/*Heliofonije*.

¹⁶⁹ O njihovoj idejnoj ili čak možda i ideološkoj bliskosti svjedoči i vrlo toplim tonom pisan nekrolog koji je Dobronić sastavio nekoliko dana nakon Štolcerove smrti. No tek koji dan nakon što je sastavio nekrolog i sam Dobronić je preminuo.

„Sve ovo vodi zaključku da spoljašnji elementi ritma, intervala, harmonije i arhitekture u pučkoj muzici za kompozitora nisu ono glavno i bitno. Ono pravo i jedino iz čega autor-umetnik može iz pučke muzike da ima neposrednu korist za svoje stvaranje, jeste isključivo *duh* pučke muzike. A ovo je baš onaj element koji izmiče spoljašnjoj muzičko-naučnoj analizi, ovo je naime ono, u što kompozitor-umetnik mora ne samo da proдре *intuicijom*, ne samo da oseti, već da se s njime uživi i naprosto stopi do stepena, da i sama njegova lično-nacionalna kreacija primi karakter primaran, insti[n]ktivan.“¹⁷⁰

Dva su pojma ovdje ključna: duh i intuicija. Narodni duh je ono što skladatelj mora svojom intuicijom spoznati da bi njegovo djelo poprimilo nacionalni – u slučaju Slavenskog i šire: 'balkanski', a dijelom čak i 'orijentalni' – identitet. Takvo je razmišljanje u uskoj vezi s onim koje pretpostavlja da je 'narodno' stvaralaštvo odraz nepatvorenoga 'pratona'.

Preko još jednog posrednika možemo vidjeti povezanost *Balkanofonije* s idejnim sklopom *Misterija*. *Balkanofoniju* je, naime, Slavenski planirao preurediti i kao balet. Ti planovi, koliko je danas poznato, nikad nisu do kraja realizirani, međutim, ostala je sačuvana jedna skica – zapravo sinopsis toga baleta – koja svjedoči o njihovom postojanju.¹⁷¹ U toj skici možemo pronaći još jednu naznaku koja ide u prilog tezi da je Slavenski svoja kapitalna djela zamišljao vodeći se idejom *gesamtkunstwerka*, čak i ako nije toga bio do kraja svjestan. Pojedinačni stavci se, naime, vezuju uz određene boje, a sam ples (balet) u kombinaciji sa svjetlosnim ili kakvim drugim vizualnim efektima za dočaravanje boja mogao bi služiti poticanju stanja ekstaze – baš kao što Skrijabin to pokušava u svom *Prometeju*, a za čim i sam Slavenski traga u 14. stavku *Heliofonije*.

Dodatnu potvrdu o vezi pojedinih ostvarenih djela sa skicama *Misterija* i *Heliofonije* pruža i Milana Slavenski:

„Zažarenom jezgru svoje *Heliofonije*, doživotnoj strasti i zanosu, prilazio je [Josip, op. a.] okolo u širokim krugovima, a oni su se sve više sužavali ukoliko je prilazio bliže, oslobađajući se i rasterećujući se pritom bremenitosti kondenzovane muzičke magme, nastale iz pretopljene muzičke rude. Prilazio mu je s onom osobitom stravom i slašću s kojima se prilazi najvišem, uvek još pomalo strepeći i odlažući.

¹⁷⁰ DOBRONIĆ 1932/33: 216-217. Isticanje u izvorniku.

¹⁷¹ Usp. SEDAK 1984: 177.

Ostali su samo fragmenti: *Haos*, za orkestar, na koricama *Kosmogonija* 1928-1932, *Sonata za violinu i orgulje* 1919-1925, *Prasimfonija*^[...] – izgubljena negde.“¹⁷²

Chaos iz 1932. već smo naveli kao jedno od djela s kojima je moguće povući određenu paralelu pri razmatranju skica *Misterija* i *Heliofonije*. *Kosmogonija* danas tek može biti generički naziv za skup pojedinačnih djela i/ili skica koje su trebale činiti to djelo. U međuvremenu je fascikl na čijim se koricama nalazi taj naslov ispražnjen. Je li skice koje su vjerojatno bile dijelom tog fascikla sam Slavenski rasporedio u neke druge fascikle, tj. u neka druga djela? Ili je pak sadržaj tog fascikla nekako ispao iz njega i ostao nerazvrstan? Odgovore na ta pitanja danas više ne možemo doznati. Možemo samo pretpostaviti da je riječ o istom kompleksu ideja koje grade *Misterij* i *Heliofoniju*.

Sonata za violinu i orgulje, poznatija pod nazivom *Sonata religiosa*, relativno je dobro prihvaćeno djelo i jedno je od onih koje je Schott tiskao, no njezina veza sa skicama *Misterija* i *Heliofonije* ponešto je zaobilazna. Prije svega, riječ je o djelu za dva instrumenta, dočim su i *Misterij* i *Heliofonija* zamišljeni kao djela za veliki sastav. Nadalje, *Sonata religiosa*, osim podnaslova i nekoliko glazbenotehničkih napomena, ne sadrži druge verbalne dimenzije, dočim su dvije skice kojima se ovdje bavimo građene isključivo od verbalnog materijala. Ukoliko se razmatra verbalna dimenzija, možemo, dakle, jedino pomoću naslova ovoga djela uspostaviti vezu s *Misterijem* i *Heliofonijom*. Skice u oba slučaja, naime, sadrže stavke naslovljene prema pojedinim religijama, pa bi se poveznica sa *Sonatom religiosom* mogla uspostaviti preko općih religijskih konotacija. No takva je površna veza, naravno, vrlo slaba.

Djelo koje Milana Slavenski naposljetku spominje jest *Prasimfonija*. To je jedno od onih misterioznih Štolcerovih djela za koja ni danas sa sigurnošću ne možemo reći jesu li uopće postojala. Razni ga autori različito tretiraju, u skladu s okolnošću da su svi imali jednak – nepostojeći – uvid u njega. Milana Slavenski, kao što je razvidno iz gornjeg citata, tvrdi da je djelo postojalo, ali da je izgubljeno. Mirjana Živković pak smatra da je *Prasimfonija* isto djelo kao i *Misterij*, *Heliofonija* i *Kozmogonija*; jedina razlika između tih djela je razdoblje života u kojemu je Slavenski o tome djelu razmišljao.¹⁷³ One najstarije zamisli javljaju se pod nazivom *Misterij*, zamisao *Kozmogonije* može se omeđiti godinama 1925. i 1932. (te su godine navedene na omotu fascikla s naslovom *Kosmogonija*), dok za zamisao *Heliofonije* možemo tvrditi da je nastala kasnije, ali da se razvila iz svih ovih prethodnih. *Prasimfonija*, međutim, još uvijek ostaje točkom prijepora. U prilog tvrdnji Milane Slavenski, prema kojoj

¹⁷² SLAVENSKI 2006: 102.

¹⁷³ Usp. bilješku br. 40 u: SLAVENSKI 2006: 175. Mirjana Živković autorica je bilješki u SLAVENSKI 2006.

je *Prasimfonija* ostvarena kao djelo, samo što je u međuvremenu izgubljena, ide i napomena Petra Bingulca, inače bliskog Štolcerova prijatelja, da je *Prasimfonija* „muzička vizija o postanku sveta, o materiji, pa i o materijalima, u tri stava: kaos, mikrokozam i makrokozam, sa ogromnim orkestarskim aparatom“¹⁷⁴, što implicira njezinu dovršenost. (Da je želio ukazati na nedovršenost tog djela, Bingulac bi to vjerojatno i učinio. Učinio je to spominjući *Heliofoniju*, uz napomenu da je to djelo „u isti mah i neka vrsta 'heliogonije', jer govori i o postanku sunca i života (u izvođenju učestvuju električni instrumenti i hor)“.¹⁷⁵ Uz to, Bingulac nudi i dragocjen podatak o mogućem vremenskom okviru Štolcerova rada na *Heliofoniji* – godinu 1925.) Nama danas ostaje samo misterijem kako je *Prasimfonija* točno izgledala. Ne mislim pritom na njezinu moguću dispoziciju (okvire te dispozicije Bingulac čak i nudi), već na njezinu glazbenu stranu. U tome se smislu i u slučaju ovog djela možemo primjerice zapitati: korespondira li „Haos“ s početka toga djela s drugim stavcima istog imena u skici *Heliofonije* te je li to onaj dovršen *Chaos*? Pritom nas jedna problematična stvar priječi da tvrdnju samo tako prihvatimo: kako je moguće da je skladatelj, koji se toliko namučio stvoriti djelo koje se, ako je vjerovati Bingulčevu svjedočanstvu, najviše približilo skiciranim koncepcijama *Misterija/Heliofonije*, nekome (ne zna se kome) tek tako ustupio partituru tog djela, a da ranije tu partituru nije dao umnožiti, tj. barem prepisati? To se pitanje nameće imamo li na umu Štolcerovu iznimnu brigu za partituru *Religiofonije*, djela koje je isto tako dijelom idejnog sklopa *Misterija/Heliofonije*. Skladatelj je, naime, partituru *Religiofonije* na zahtjeve urednika Ludwiga Streckera odbio poslati toliko dugo dok nije bio načinjen njezin prijepis.¹⁷⁶ (Naravno, možemo pretpostaviti da se Slavenski nije uvijek konzistentno odnosio prema notnim zapisima svojih djela, prema čemu je i hipoteza o gubitku dovršene partiture sasvim plauzibilna. Uostalom, nije gubitak partiture ono što se prvenstveno dovodi pod znak pitanja, već uopće njezino postojanje.)

¹⁷⁴ BINGULAC 1988: 167.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ U jednom od tih pisama, onom od 25. srpnja 1934, Slavenski piše Streckeru: „Željenu partituru moje 'Religiofonije' dobit ćete (na uvid[?]) za nekoliko dana, nakon što dovršim prijepis partiture, kao i klavirski izvadak.“ („Die gewünschte Partitur von meinem ‚Religiophonie‘ (für Ein blick) erhalten Sie nach einigen Tagen als ich die abschrift der Partitur beendigen aber so die Klavierauszug.“) MILIN n. d.: Edition, jedinica br. 75, nepag.

Valja naposljetku razmotriti i odnos spomenutih realiziranih djela (prije svega *Chaos* i *Religiofonije*) prema idejnom sklopu *Misterija* / *Heliofonije* / *Kozmogonije* / *Prasimfonije*.¹⁷⁷ Već je spomenuto da *Chaos* ne može svojim iskazom zadovoljiti ambicije predstavljene u skicama *Misterija* odnosno *Heliofonije*. Istu je stvar moguće tvrditi i za *Religiofoniju*. To djelo, doduše, djelomično prati raniju skicu drugog čina *Misterija*, a i u skici *Heliofonije* možemo naići na naznake koje bi mogle upućivati na to da je planiran neki stavak koji bi bio nešto poput rezimea *Religiofonije* (riječ je o 16. stavku), no ono što je u tomu djelu ostvareno ne odgovara u potpunosti ni jednoj sačuvanoj skici *Misterija*. *Misterij* je, uostalom, trebao biti veliko djelo koje u konačnici nije realizirano; realiziran je samo njegov idejni okvir. A realizirana djela koja se mogu dovesti u vezu s tim idejnim sklopom samostalna su kraća djela u kojima je moguće pratiti tek pojedine tragove idejnog sklopa *Misterija*. Razmatraju li se polazeći od ideje *Misterija*, možemo ih samo degradirati u fragmente jedne velike ideje, mrvice ostvarene u svojoj pojedinačnosti – a ta djela takvu degradaciju nisu zaslužila.

3.2 *Chaos*

„*Chaos* je svojevrsna mistična vizija tonske sveukupnosti (svijeta?) i skladateljskog prazadatka, negdje na razini velikih (i neostvarenih) sinteza kakve pamtimo u Skrbabina (*Misterij*) i kakve u novije vrijeme otkrivamo u nekim rubnim i zanemarenim fazama glazbene avangarde.^[...] Takvim *Chaosom* Slavenski je počeo doticati rubove medija po kojem glazba za nas i za njega jest. Predosjećaj da glazbe ima i onkraj njih, u njegovu se opusu iz metafizičke pretpostavke nikada nije spustio u estetičku realnost. Prihvaćajući nepremostivost tog razmaka, Slavenski ga rabi kao pravi prostor za duhovnu akciju.“¹⁷⁸

Pitanja o određenju glazbe s početka prethodnog poglavlja – „Što to glazba jest?“ i „Što to Štolcerova glazba želi biti?“ – u navedenom citatu Eve Sedak doživljavaju svojevrsnu nadopunu, tj. odgovor na implicirano pitanje koje povezuje prethodna dva: Što to Štolcerova glazba promatrana na primjeru njegova *Chaos*a jest? To je pitanje važno jer upućuje, možda i

¹⁷⁷ U nastavku teksta će se umjesto navođenja svih mogućih naslova velikog neostvarenog Štolcerova djela koristiti samo *Misterij* (osim u slučaju kada je distinkcija između različitih naslova supstancijalno važna), što je uostalom bila i dosadašnja praksa.

¹⁷⁸ SEDAK 1984: 214.

više nego je Slavenski sam bio toga svjestan,¹⁷⁹ na njegov odnos prema idejama koje je pokušao ugraditi u svoja djela općenito. Rascjep između „metafizičkih pretpostavki“ i „estetičke realnosti“ temelj je njegova 'stvaranja' glazbe, kako napominje Eva Sedak. No za razliku od njezina razmatranja, usredotočenog prije svega na mjesto Slavenskoga u odnosu na tada suvremenu glazbu, glazbu koja pokušava prekoračiti „rubove medija po kojem glazba za nas jest“, ovdje će se to njegovo balansiranje na rubu razmatrati u okviru skladateljsko-tehničkih sredstava, ali i „metafizičkih pretpostavki“, ako ih svedemo pod pojam astroakustike. Kao što sam u prethodnom poglavlju spomenuo, skladateljska poetika pri tom posredovanju između „metafizičkih pretpostavki“ i zvukovne realnosti igra ključnu ulogu.

Zvukovni temelj Štolcerova djela *Chaos* čini orguljski pedalni ton C, uz napomenu da ga treba izvesti u nekom registru od 32 stope (to znači da zvuči subkontra C). Već u trećem taktu tomu se tonu priključuje i kontra C, dobiven uključanjem nekog registra od 16 stopa. Orguljski zvuk građen nad tonom C čini, dakle, temelj čitave skladbe. (Samo u dvije kraće prigode – između taktova 68 i 81 te pred sam kraj skladbe, između taktova 171 i 177 – taj se ton napušta, ali u tim situacijama u gornjim 'glasovima' orgulja zvuči vertikalni tonski sklop građen od alikvotnih tonova – prilagođen, doduše, temperiranom sustavu 'suvremenih' instrumenata – nad tonom (sub)kontra C.) Uz taj zvukovni temelj, okosnicu djela čini i ostanatno ponavljanje triolskog ritamskog uzorka, koje se prekida samo na artikulacijski značajnim mjestima (primjerice u taktu 127).

Nad tim se temeljem javlja nekoliko različitih kvazitematskih¹⁸⁰ materijala. Vlastimir Perićić u uvodnom tekstu kritičkog izdanja partiture *Chaos*a identificira ih čak pet: 1) „temu serije“, 2) „modalnu temu“, 3) „modalnu kontratemu“, 4) tematski materijal građen od „aliquotnog akorda“, i 5) „motiv protuberanci“. ¹⁸¹ Prvi 'tematski' materijal možemo za volju terminološke preciznosti preimenovati u „temu niza“. Riječ je, naime, o melodijskoj konstrukciji građenoj od 12 različitih tonova kromatske ljestvice (što u tom konstrukcijskom pogledu podsjeća na dvanaesttonski niz), koja se kroz čitavu skladbu javlja u različitim dionicama i transponirana na različite početne tonove. Taj se materijal javlja već u taktu 5 u dionici orgulja. „Modalna tema“, jedini materijal u *Chaosu* s folklornim prizvukom, prvi se put pojavljuje u taktu 36 u dionicama drvenih puhača. Već u sljedećem taktu u dionici orgulja

¹⁷⁹ Slavenski nije smatrao *Chaos* već *Religiofoniju* svojim 'glavnim djelom'. Štoviše, *Religiofoniju* pomalo neskromno vidi kao djelo kojim je on sam „stupio u prvi red“, tj. kojim je postao prvorazredni skladatelj. „[...] dies ist ganz sicher: dass ich mit diesem Werk in die erste Reihe getreten bin.“ MILIN n. d.: Edition, jedinica br. 81, nepag.

¹⁸⁰ Ti 'materijali' mahom nisu dovoljno prominentni da bi se mogli zvati punopravnim temama. I sam Slavenski, kao što zamjećuje Sanja Grujić, izbjegava pojam teme, a to podcrtava i uputom u taktu 66, u kojoj naglašava da se ni jedna linija ne smije isticati. Usp. GRUJIĆ 1984: 184.

¹⁸¹ Usp. ŠTOLCER-SLAVENSKI 1984: 9-11.

javlja se „modalna kontratema“ kao, uvjetno rečeno, neka vrsta kontrasubjekta „modalnoj temi“. 'Tematski' materijal što ga Peričić naziva „alikvotnim akordom“ u dionici orgulja zapravo je vertikalni tonski sklop nastao postupnim uvođenjem jednog po jednog tona alikvotnog niza nad tonom C u pedal (t. 66-73) koji ostaju zvučati gotovo kroz čitav ostatak skladbe. Posljednji materijal, „motiv protuberanci“, javlja se prvi put u taktu 84 u dionicama drvenih puhača. Naziv ovog motiva potječe od Štolcerove napomene „Protuberantzen in Sonnenfläche“ upisane na analognom mjestu (oko takta 130) u partituru. Ta pak napomena vjerojatno upućuje na kozmičke protuberance (svjetleće plinske izbojke na površini Sunca) koje se spominju u obje skice *Misterija/Heliofonije*. Konačno 'rasprsnuce' koje te protuberance anticipiraju zbit će se u posljednjem taktu skladbe, u kojemu istovremeno zazvuči svih dvanaest tonova kromatske ljestvice.

Za razliku od Peričića, Eva Sedak identificira samo dva 'tematska' materijala: 1) „tem[u] od dvanaest tonova kromatske ljestvice (T₁)“¹⁸² (koja odgovara „temi serije“ u Peričićevoj analizi), i 2) „jedin[u] melodijski prepoznatljiv[u] formacij[u] (T₂) dorskog značaja“¹⁸³ (koja pak odgovara Peričićevoj „modalnoj temi“). Te tematske formacije predstavljaju „individualnu diferencijaciju materijala unutar zadanog tonskog prostora“¹⁸⁴, koji obuhvaća „svih 12 tonova kromatske ljestvice položenih na pedalni ton c“¹⁸⁵. Ovakav pogled na materijal – pri kojem svi preostali zvukovni sklopovi, kao Peričićev „motiv protuberanci“, čine tek zvukovni dodatak u odnosu na dani materijal – podrazumijeva određenu hijerarhiju, koju Peričićev pristup nema. To je posebno korisno tražimo li idejne sklopove realizirane u ovome djelu. Sam 'tematski' materijal ne može za to poslužiti, no i onaj tradicionalno važan aspekt nekog glazbenog djela – forma koja se očituje u motivskom i tematskom radu – kod Slavenskoga, kao uostalom i kod brojnih drugih skladatelja onoga vremena, gubi na značaju. Mjesto i značaj koji je nekoć imala forma, u Štolcerovim orkestralnim djelima kao da zauzima timbar, tj. fokus njegovih djela pomiče se s procesa gradnje forme na proces gradnje zvučanja samog. No za razliku od brojnih onovremenih primjera, čini se da Štolcerova koncentracija na zvuk umjesto na strukturu ne potječe iz nekog racionalno izgrađenog sustava već samo iz skladateljeva glazbenog instinkta.¹⁸⁶ Zbog toga čak ni ono emfatično novo za sredinu u kojoj djeluje – primjerice izlaganje dvanaesttonskog

¹⁸² SEDAK 1984: 213.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*: 212.

¹⁸⁶ Eva Sedak je stoga naziva *empirijskom*: „Koncentracija na zvukovnost u opusu Slavenskoga bitno je empirijska, a u osvajanju tonskog prostora zaustavljena u dosta ranoj fazi, vjerojatno i zato jer je krenula bez pravih motiva.“ *Ibid.*: 216.

niza te zvukovi građeni od kromatskog totala u *Chaosu* – ne zvuči kao rezultat kakva konflikta, već po samome sebi.¹⁸⁷ To pak vodi određenom razblaživanju napetosti za koju to 'novo' ima potencijala.

Pavle Stefanović daje hipotezu o razlozima Štolcerova nepristajanja uz atonalitet ili elaboriranu dvanaesttonsku tehniku. Glavni razlog za to vidi u skladateljevoj privrženosti duhovnoj klimi njegove mladosti i narodnoj melodici. „[N]ovi [dvanaesttonski, op. a.] princip građenja tonskog sloga“ – tvrdi Stefanović – „suviše [je] cerebralan i apstraktan konstruktivistički princip“¹⁸⁸ da bi tu privrženost mladosti i narodnoj melodici, toliko važnu Slavenskom, mogao očuvati. Nadalje, Slavenski nije mogao prihvatiti „emocionalno neutralnu strukturu reda ili niza (die Reihe)“¹⁸⁹ kao nosivi element glazbe, ne shvaćajući da ta emocionalno neutralna struktura niza „tek sa impliciranom varijabilnom ritmikom, dinamikom i zvučnom koloristikom [dobiva] jedan dublji smisao i [zaogrće] se ljudskom osećajnošću.“¹⁹⁰ Ova posljednja tvrdnja možda je pomalo problematična, budući da Slavenski upravo to čini u *Chaosu*, ali i dalje ne možemo reći da stvaranjem 'tematskog' materijala od jednog dvanaesttonskog niza Slavenski pristaje i na dvanaesttonsku tehniku u onome smislu u kojemu su je koristili skladatelji Bečke škole i njihovi sljedbenici. Još manje to možemo reći za dvanaesttonski 'akord' kojim *Chaos* završava.

No na što to onda Slavenski pristaje kada simultano koristi svih 12 tonova kromatske ljestvice? Razmotrimo li ovo pitanje s obzirom na skice *Misterija/Heliofonije*, mogli bismo reći da pristaje na određenu dramaturgiju čina stvaranja, pri čemu kromatski total postaje zvučnim utjelovljenjem konačnog rezultata toga procesa. U ovome slučaju naslov *Heliofonije* nam je zanimljiviji od *Misterija*, budući da upućuje na dvije stvari s obzirom na *Chaos*: 1) na viđenje *Chaos*a kao heliogonije – čin stvaranja Sunca (od grčkog pojma *hēlios*), ili pak 2) na Sunce kao mjesto gdje se događa inkarnacija *Chaos*a u božanstvo, tj. „prasilu“. (U partituri *Chaos*a na Sunce upućuje i napomena o „protuberancama na površini Sunca“¹⁹¹.) Oba tumačenja moguća su ravnamo li se prema sadržaju skica *Misterija/Heliofonije*. Pa ipak,

¹⁸⁷ „Već smo nekoliko puta spomenuli da je sve što u glazbi Slavenkog zvuči novo takvo samo po sebi, a manje kao posljedica nekih povijesno uvjetovanih razvoja. Njegove otvorene tonalne plohe izraz su spontane tonalne otvorenosti jednog tradicijom neopterećenog glazbenog senzibiliteta i ne proizlaze ni iz kakva konflikta s prošlošću. Zato, primjerice, totalna kromatika njegove možda najradikalnije orkestralne partiture *Chaos*, nema ni približno sličan kvalitativni naboj kao rani primjeri Schönbergova kromatizma, jer kromatski tonovi Slavenkog nisu, kao oni Schönbergovi, nastali povišenjem ljestvičnog tona (apsolutizacija ideje vođice) nego jednostavno *jesu*, kao fizički trag zvučnog sveobuhvatnosti. Ne prethodi im nikakav proces, pa nikakav proces ni ne potiču.“ *Ibid.* Isticanja kurzivom preuzeta su iz izvornika.

¹⁸⁸ STEFANOVIĆ 1966: 4.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ „Protuberantzen in Sonnenfläche“. Napomena se u partituri pojavljuje oko takta 130, iako se „motiv protuberanci“ pojavljuje već u taktu 128.

bez obzira na koju se od ove dvije inačice smjeralo u *Chaosu* (a moguće je da se ne smjera ni na jednu, budući da je *Heliofonija* tek skica imaginarnog djela), to je tek dio čitavog procesa stvaranja. Zanimljivo je promotriti kako taj proces izgleda na razini glazbenog oblikovanja, posebno s obzirom na to da je *Chaos* jedna velika gesta dinamičkog i zvukovnog rasta koja svoj vrhunac dostiže u posljednja dva takta simultanim izlaganjem kromatskog totala u svim dionicama, dostižući time najveći mogući stupanj 'kaosa' u pogledu jasnoće zvučanja i hijerarhijske uređenosti tonskog sustava. Takav proces izravno proturječi uobičajenom viđenju kozmogonije kao procesa koji se kreće od kaosa ka kozmosu, od nereda k redu, od noći k danu.¹⁹²

Mnogo je primjera u povijesti glazbe koji na ovaj ili onaj način dotiču ideju stvaranja. S jedne strane postoji stvaranje 'u velikom', kozmogonija, a s druge strane postoje razna ciklična stvaranja 'u malom', kao što je često simbolizirano svitanjem, izlaskom Sunca. Stvaranje 'u velikom', i to u specifičnoj konfiguraciji, onoj biblijskoj, predmetom je, primjerice, velikog oratorija *Stvaranje (Die Schöpfung)* Josepha Haydna. S druge strane, stvaranje 'u malom', kako je ranije opisano, možemo pronaći, primjerice, u finalu („Seht die Sonne“) Schönbergova oratorija *Pjesme iz Gurrea (Gurrelieder)*. Jedno od poznatijih 'uglazbljenja' svitanja ono je s početka simfonijske pjesme *Tako govoraše Zaratuštra (Also sprach Zarathustra)* Richarda Straussa. Premda je pritom riječ o skladbama nastalima u različitim epohama, a različite su i po svojim glazbenim značajkama, jedna stvar im je zajednička: sve one ključni moment stvaranja – moment pojave svjetlosti (jer svjetlost označava buđenje dana, ali i buđenje života, pa je prema tome i temelj stvaranja svijeta) – ilustriraju toničkim durskim kvintakordom na tonu *c*.¹⁹³ Taj je akord, dakle, simbol svjetlosti u svim navedenim, a i ponekim drugim djelima. No čime se svjetlost reprezentira u *Chaosu*? Slavenski se u toj skladbi odmaknuo od tonalitetskog sustava i čisti tonički kvintakord C-dura ne pojavljuje se nijednom u čitavoj partituri. No ipak postoji nešto što stalno u pozadini 'isijava' zvuk tona C i zrači tom 'zvukovnom svjetlošću': riječ je o razloženu alikvotnom nizu nad (notiranim) tonom C u orguljama.¹⁹⁴ Takva koncepcija svjetlosti zapravo i nije bitno različita od onih u ranije spomenutim skladbama, iako nam se na prvi pogled može činiti prikrivenom. Svaki ton koji proizvede neko orkestralno glazbalo nije stoga čisti ton, već ton

¹⁹² Usp. HALDER 2008: 164.

¹⁹³ Gesta stvaranja pojavljuje se i u predigri glazbenoj drami *Rajnino zlato (Das Rheingold)* Richarda Wagnera, prvom dijelu tetralogije *Prsten Nibelunga (Der Ring des Nibelungen)*. Ovdje je, međutim, ta gesta građena nad durskim toničkim kvintakordom na tonu *es*.

¹⁹⁴ Iako orgulje načelno nisu transponirajući instrument, registri različitih 'obitelji' duljina cijevi zapravo transponiraju tonove. Utoliko notirani ton C iz *Chaosu* prema vrlo šturim skladateljevim uputama u partituri (u t. 3 Slavenski navodi da je potrebno uključiti registre od 32' i 16', ne precizirajući pritom koje) treba zvučati kao skup tonova C₂ (subkontra C) i C₁ (kontra C).

uvijek 'onečišćen' mnogo tišim gornjim parcijalnim tonovima. Dakle, svaki pojedinačan ton izveden na nekom orkestralnom glazbalu ima strukturu građenu od osnovnog tona i njegovih alikvotnih tonova, pri čemu se pojedinačna garnitura tih tonova razlikuje od glazbala do glazbala. K tomu, alikvotni niz i sam prema redoslijedu pojavljivanja tonova gradi durski akord ('onečišćen' tišim tonovima) nad osnovnim tonom. Slavenki, prema tome, akordom građenim od alikvotnih tonova nad tonom C u dionici orgulja samo eksplicitno iznosi ono što je implicitno sadržano u akordu svjetla – toničkom kvintakordu C-dura. Uz to, imamo povoda pretpostaviti da taj njegov 'aliquotni akord' ima još jednu dimenziju. On se, naime, javlja nad toliko često spominjanim tonom kontra C, koji – vjerovao je Slavenki – obuhvaća zvučanje stalno prisutno u kozmosu. Svo ostalo zvučanje proizašlo iz kromatskog totala zbiva se uz taj uređeni kozmički 'aliquotni akord' u orguljama, stvarajući (kaotičan) 'nered' koji će kulminirati na samom kraju skladbe.

Ponešto drukčije tumačenje Štolcerova *Chaos* daje Milena Medić. Prema njezinu se tumačenju i *Chaos* i ostala skladateljeva djela što ih smatra dijelom njegova „kozmogonijskog ciklusa“¹⁹⁵ mogu „opisati kao izvođenje, u muzici i pomoću muzike, teurgijske prakse kosmogonije i, s njom povezanog, alhemijskog procesa *magnum opus*, jer oba počivaju na spoznajnom principu, koji cilja na inicijaciju u božansku misteriju i otkriće transce[n]dentne suštine.“¹⁹⁶ Razmatranje *Chaos* unutar alhemijskog procesa *magnum opus* smjera ukazati na cikličnu koncepciju vremena u tome djelu,¹⁹⁷ odnosno na razumijevanje stvaranja kao nedovršenog i nedovršivog procesa (tj. dovršivog samo u pojedinačnosti, a ne i na razini čitava kozmosa),¹⁹⁸ pri čemu Štolcerov *Chaos* predstavlja tek jedno pojedinačno dovršenje stvaranja.

¹⁹⁵ U taj ciklus autorica ubraja *Sonatu religiozu* (1919–1925), *Chaos* (1932), *Muziku 36 / Muziku harmonije i disharmonije* (1936) i *Muziku 38* (1938). Usp. MEDIĆ 2017: 78.

¹⁹⁶ *Ibid.* U nastavku teksta autorica navodi:

„Slavenskov kompozicioni postupak uključuje ovde apsolutni početak muzičkog toka u tišini, od orguljskog pedalnog tona kontra C, simbola solarne hijerofanije u njegovoj astroakustici. Postepeno taloženje tonova kosmičke i zemaljske skale (*Haos*), ili tonova alikvotnog niza (*Sonata religiosa*), proizvodi zgušnjavanje, ubrzavanje i intenzifikaciju haotične zvučne bujice, koja kao da kupi sve pred sobom, poput anaksagorske mešavine svega sa svačim. To je početna *massa confusa* na stupnju *nigredo* (tame ili senke), koji podrazumeva putrefakciju i dekompoziciju [...].

Iskustvo haosa ne samo da vodi transformaciji, već jeste, u suštini, transformacija u suprotnost. To je stupanj *albedo* (beljenje). Proces purifikacije i klarifikacije na ovom stupnju omogućava izranjanje opozitnog principa i on je, kod Slavenskog, opredmećen upravo u maternjoj melodiji, u plemenitoj jednostavnosti pevanja (dorskog, molitvenog, pastoralnog, elegičnog) [...].

Ako svet zamislimo kao skup razbacanih tačaka u stanju neodređene razređenosti, onda isto tako moramo zamisliti i svet kao suprotnu tendenciju – ka klasterima u stanju zgusnutosti. Uroboričan završetak ovih kompozicija klasterom, kao obrnutim likom početnih naslojavanja tonova, jeste taj transmutacioni i sublimacioni trenutak *chrysopoeia* (stvaranja zlata), dovršenja božanskog (u teurgiji) ili velikog dela (u alhemiji) na stupnju *rubedo* [...].“

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Usp. *ibid.*: 79.

Sva ova objašnjenja tek su spekulacije o mogućim intencijama Štolcerove skladbe. No, ono toliko puta dosad isticano razlikovanje intencija od onoga što je doista i realizirano ne dopušta nam da prijedemo preko jednog aspekta djela koji ne odgovara ni jednom od navedenih tumačenja. Da bismo mogli razložiti o čemu je riječ potrebno se vratiti na tvrdnju Eve Sedak prema kojoj Slavenski djeluje na rubu medija „po kojem glazba za nas i za njega jest“. Autorica ovdje očito misli na njegovu nespremnost uhvatiti se u koštac s onim estetičkim – što bi značilo uhvatiti se u koštac s 'avetima prošlosti' – i upustiti se u glazbu proizašlu iz konflikta s prošlošću. Glazba koja ignorira naslijeđene probleme teško učvršćuje svoj identitet. I upravo u tome leži paradoks *Chaos*a. U pokušaju da skladba bude građena kao veliki porast napetosti koji će se rasprsnuti u utjelovljenje kaosa – nešto što bi u idealnom slučaju bio 'zvukovni total' (čitav 'kozmos zvučanja' zbijen u jedan trenutak)¹⁹⁹ –, 'porast' kromatizma (sve veća kromatizacija sloga) koji prati rast zvukovne mase u djelu onemogućuje gradnju zvukovnog identiteta onih tonskih sklopova koji bi trebali voditi ka povećanju napetosti. Veliki strukturni *crescendo* time je razblažen, a *Chaos* je postao taocem ambicije njegova autora da dohvati 'kozmičko zvučanje' ne vodeći pritom računa o historijskim uvjetovanostima 'skladanja' toga zvučanja.

3.3. Religiofonija / Simfonija Orijenta

„Religiofonija je u stvari religiozofija, jer muzika i komunizam će zameniti sve religije sveta.“

– J. Š. Slavenski, citat s naslovnice autografa partiture *Religiofonije*²⁰⁰

Za razliku od jednostavačnog *Chaos*a, nastalog na temelju zgusnutog glazbenog materijala, *Religiofonija* donosi mnogo različitog materijala. Svaki njezin stavak građen je kao omanje zasebno djelo, a koherentnost čitavoj skladbi daje njezina idejna pozadina. I upravo ovdje dolazimo do problema, budući da je tu pozadinu teško odrediti. Konfuziji pridonose i različiti naslovi toga djela tijekom njegova nastajanja i tijekom njegova ranog koncertnog života. Tijekom skladanja kao jedan od mogućih naslova skladbe iskristalizirao se

¹⁹⁹ U tehničkoj i intonacijskoj ograničenosti orkestralnih glazbala Slavenski se ipak ograničuje na 'zvukovni total' (kromatski total) unutar temperiranog sustava. Tek se kasnije u životu ozbiljnije uhvatio u koštac s tim ograničenostima upotrebom elektroničkih instrumenata. Zašto pak nije u *Chaosu* koristio mikrointervalske mogućnosti tradicionalnih instrumenata možemo samo nagađati. Možda nije vjerovao u njihovu preciznost u distinkciji 53 različita tona unutar jedne oktave.

²⁰⁰ Citirano prema: ŽIVKOVIĆ 1981: 19.

naslov *Aziofonija*²⁰¹ – ime koje upućuje na (simfonijsko) 'ozvučenje' Azije. Prilikom praizvedbe u Beogradu, 2. lipnja 1934, na koncertu održanom u povodu obilježavanja pedesete obljetnice postojanja Akademskog pjevačkog društva Obilić²⁰², djelo je izvedeno pod naslovom *Religiofonija*. Kasnije je pak Slavenski, po svemu sudeći zbog negativno intoniranih kritika koje su dijelom napadale upravo religijsku komponentu djela,²⁰³ odlučio skladbu preimenovati u *Simfoniju Orijenta*, dajući joj neodređen prizvuk jedne nejasno definirane geografske regije i istovremeno ukazujući na specifičnu predodžbu njezinih različitih kultura.

Različitim naslovima skladbe priključuju se i različiti naslovi pojedinih stavaka, kao i njihov raspored. Te razlike u nazivima i rasporedu stavaka možda će najbolje ilustrirati dijagram u nastavku, načinjen s obzirom na skice rasporeda stavaka na naslovnim stranicama partiture (vidi dijagram 1).²⁰⁴

(Redni broj stavka)	Nedatirana naslovnica	Naslovnica partiture datirana 1926.	Naslovnica partiture datirana 1933 – 1934.
I	Pogani	Pogani	Prehistorijska muzika – Afrika (Pogani)
II	Jevreji	Jevreji	Levantia (Hebreji)
III	Budisti	Budisti	Tibet-China-India (Budisti)
IV	Hrišćani	Hrišćani	Byzantia (Chrétien)
V	Muslimani	Muslimani	Arabia (Mohamedanci)
VI	} Naturalisti	Rad	Europa (Muzika)
VII		Muzika	Balkan-Slavs (Rad)

Dijagram 1: Dispozicija naslova i rasporeda stavaka u *Religiofoniji* prema skicama na naslovnim stranicama partiture

Uz navedene naslove pojavljuju se još neke njihove varijacije, a i pojedini dodatni naslovi. Primjerice, posljednji stavak u verziji koja je izvedena na praizvedbi nosio je naslov „Pesma

²⁰¹ Usp. BINGULAC 1988: 164.

²⁰² *Ibid.* Djelo je i dovršeno za tu prigodu na narudžbu Obilića.

²⁰³ Usp. SEDAK 1984: 188; SLAVENSKI 2006: 129.

²⁰⁴ Podaci potrebni za dijagram preuzeti su iz SEDAK 1984: 188.

životu“, a u kasnijim je izvedbama taj stavak izveden pod naslovom „Pesma radu“. ²⁰⁵ Kao nadopuna ranijem dijagramu u nastavku slijedi popis naslova stavaka u 'posljednjoj' varijanti partiture, prema kojoj se djelo i izvodilo (vidi dijagram 2).

I	Pagani – Muzika prethistorije	Musica ritmica
II	Jevreji	Musica coloristica
III	Budisti	Musica architectonica
IV	Hrišćani	Musica melodica
V	Muslimani	Musica articulata
VI	Muzika	Musica dinamica
VII	Pesma radu / Pesma životu	Musica harmonica

Dijagram 2: 'Uobičajen' raspored stavaka *Religiofonije*²⁰⁶

Ne može se sa sigurnošću reći kada je Slavenški počeo raditi na ovome djelu. Na naslovnoj stranici jednog izdvojenog rukopisa stavka Kršćani (Hrišćani) pojavljuje se upisana 1926. godina.²⁰⁷ Nadalje, na jednoj skici za stavak (ili u to vrijeme možda i posebnu skladbu) Muzika zabilježena je 1931. godina.²⁰⁸ Čitava skladba dovršena je tek 1934. godine²⁰⁹, i to, prema svjedočanstvu samog Slavenskog, u rekordno kratkom vremenu.²¹⁰ No skica *Misterija*²¹¹ otkriva da idejni zamci skladbe potječu iz ranijeg razdoblja, iz 1918. odnosno 1919. godine. 'Ozvučenje' pojedinih religija, ali i određenih naroda, trebalo je tvoriti drugi čin te nerealizirane skladbe. *Religiofonija* je utoliko tek jedan pokušaj ostvarivanja te zamisli.

Da je tim pokušajem Slavenški bio itekako zadovoljan svjedoče nam njegova pisma uredniku Ludwigu Streckeru.²¹² U više mu je navrata pisao o partituri trudeći se uvjeriti ga da je vrijedna objavljivanja. U jednom od pisma neskromno tvrdi da je partitura *Religiofonije*

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*: 188, 190, 192, 194, 196, 198.

²⁰⁷ *Ibid.*: 187.

²⁰⁸ *Ibid.*: 186.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ „Ovo moje djelo godinama je u meni dozrijevalo i odjednom sam dovršio čitavu partituru u približno dva mjeseca, tj. 77 dana.“ („Dieses mein Werk hat Jahrelang in mir gereift u. plötzlich habe ich die ganze Partitur in cca zwei Monate (77 Tage) vollendet.“) MILIN n. d.: Edition, jedinica br. 81, nepag. U taj rok nije uračunato sve ono vrijeme u kojem je, kako to Slavenški sam kaže, djelo „dozrijevalo“.

²¹¹ Usp. Prilog 1.

²¹² U nastavku slijedi popis svih pisama Slavenskog i Streckera u kojima se spominje *Religiofonija*: usp. MILIN n. d.: Edition, jedinice br. 73a, 74, 75, 81, 83, 84, sve nepag.

„jedna od najzanimljivijih partitura 20. stoljeća“²¹³, a u drugom čak da je *Religiofonija* „nova 9. simfonija u kojoj je ujedinjeno čitavo čovječanstvo, od prastarih vremena pa do danas“.²¹⁴ Strecker, međutim, zbog uspona nacizma u onodobnoj Njemačkoj nije bio spreman preuzeti rizik objavljivanja djela tako podložnog političkim interpretacijama, kao što je to *Religiofonija*.²¹⁵

Jedno od prvih pisama u kojemu Slavenski spominje to svoje djelo Ludwigu Streckeru nosi datum 3. srpnja 1934.²¹⁶ U njemu Slavenski ukratko predstavlja djelo izražavajući čvrsto uvjerenje da će ono „posvuda pobuditi veliki interes i [da će] dovesti do još većih uspjeha“.²¹⁷

²¹³ „Es ist eine der interessantste Partitur des XX Jahrhundert“ *Ibid.*, br. 75, nepag. Citat potječe iz skice pisma (nije sigurno je li pismo istoga sadržaja doista i poslano) datirane 25. srpnja 1934.

²¹⁴ „Das ist die neue IX Symphonie, in welcher die ganze Menschheit von uralten Zeiten bis heute vereint ist.“ *Ibid.*, br. 81, nepag.

²¹⁵ Milana Slavenski donosi prijevod jednog u međuvremenu izgubljenog Streckerovog pisma Slavenskom, iz kojeg su njegovi razlozi odbijanja partiture jasno vidljivi. Pismo je, prema navodu Milane Slavenski, datirano 6. studenog 1934.

„Sad smo konačno dospeli da Vašu RELIGIOFONIJU brižljivo prostudiramo. Srdačno Vam čestitamo na ovom sjajnom delu, koje nam je priuštilo mnogo radosti. Delo sadrži sve odlike Vaše velike umetnosti, a što se tiče formata i zanemarivanja drugih praktičnih stvari, uobičajeno neobaziranje. Na žalost, sasvim je isključeno u današnjim prilikama preuzeti rizik za tako veliki poduhvat (štampanje dela, prim. M. S.). Pri tom se mora imati na umu da pri trenutnom nacionalističkom zaokretu u nemačkom muzičkom životu, vrlo bi teško išlo s delom ovako internacionalnog karaktera. Deo drugi, koji donosi jevrejsku muziku, a koji spada u najlepše delove Vaše partiture, morao bi i ovako i onako ispasti.“ Preuzeto iz: SLAVENSKI 1970: 439.

Ludwig Strecker je već ranije, primjerice u pismu od 12. srpnja 1934, pisao Slavenskom da „prema trenutnim njemačkim odnosima djelo ima nažalost malo izgleda“ da bude objavljeno i izvedeno. („Unter den augenblicklichen deutschen Verhältnissen hat das Werk leider hier wenig Aussicht.“) MILIN n. d.: Edition; jedinica br. 74, nepag.

²¹⁶ Usp. MILIN n. d.: Edition; jedinica br. 73a, nepag.

²¹⁷ U nastavku navodimo čitav sadržaj pisma. Preuzeto iz: *ibid.*

„Lieber Herrn Strecker,

Endlich habe ich meine noch im Jahre 1926 begonnene ‚religiophonie‘ für Solisten, Chor und Orchester vollendet, welches Werk ich anlässlich des 50 jährigen Jubiläums des hiesigen akademischer Gesangsvereins ‚Obilić‘ aus Achtung desselbens zur Aufführung überlies, jedoch ohne die Einleitungsmusik.

Das Werk hatte grossen Erfolg und es besteht grosses Interesse auch bei den übrigen Gesangsvereinen in andere Städten.

Meine ‚Religiophonie‘ besteht aus 7 Teilen:

1. Heiden.
2. Juden.
3. Buddhisten.
4. Christen.
5. Mohamedaner.
6. Orchestervorspiel.
7. Lied des Lebens.

Ich werde dieses Werk auf den nächsten Musikfestival der I.M.G. nach Prag zur Aufführung senden.

Jetzt arbeite ich am Klavierauszug (mit Chorpartie) und auch an der Übersetzung der Urtexte, welche bei der Aufführung auch in Urtexten gesungen werden (Hebräisch, sanskrit, griechisch, arabisch und jugoslawisch). Das Lied des Lebens, mein Text, kann selbst- verständlich auf deutsch oder in anderer Sprache gesungen werden).

Das Werk ist für normales Orchester geschrieben und kammermusikartig ändert sich die Besetzung je nach Styl. Chorpartien sind leicht singbar, dauerlang cca eine Stunde

Ich bin tief überzeugt, dass dieses mein Werk überall grosses Interesse erwecken und noch grössere Erfolge zeitigen wird.

Mit aller besten Grüßen
Ihr ergebener und treuer
Josip Slavenski“

Iz ovoga Štolcerovog pisma, poslanog u vremenu nakon praizvedbe djela, moguće je razabrati raspored i naslove stavaka, kako ih je autor u tome trenutku vidio: 1. Pogani, 2. Židovi, 3. Budisti, 4. Kršćani, 5. Muhamedanci, 6. Orkestralna predigra i 7. Pjesma života. Iz tog rasporeda možemo vidjeti da se 6. stavak Muzika – možda najintimniji stavak čitavog djela, a inače jedini stavak u kojem se ne pojavljuje ljudski glas²¹⁸ – ovdje shvaća kao orkestralna predigra posljednjem stavku, Pjesmi života. Razlike u naslovima tih dvaju stavaka, osobito kada se uzmu u obzir i druge (ranije spomenute) varijante, nisu nimalo bezazlene, budući da mogu voditi bitno različitim interpretacijama čitava djela. Vidimo li u rasporedu stavaka određenu evolucijsku crtu koja prati razvoj čovječanstva od primitivnog poganskog društva do društva na najvišem stupnju razvoja, tada posljednja dva stavka, ukoliko nose naslove Muzika i Pesma radu²¹⁹, predstavljaju 'ozvučenje' toga najvišeg stupnja razvoja društva – onoga komunističkog. U prilog takvom tumačenju ide i Štolcerova napomena na naslovnoj stranici partiture, prema kojoj će „muzika i komunizam [...] zameniti sve religije sveta“.²²⁰ No takva tvrdnja u vrijeme dovršetka djela, u prvoj polovici tridesetih godina 20. stoljeća, bila bi u najmanju ruku problematična, ako već zbog nje djelo ne bi bilo proskribirano.²²¹ Bio je toga svjestan i Slavenski kada je posljednjem stavku dao naslov Pesma životu,²²² umjesto onoga kasnijeg – Pesma radu. Idealiziranje i slavljenje rada u temelju su tog stavka pa mu je Pesma radu i primjereniji naslov. Kakav je pak bio Štolcerov odnos prema radu možemo tek pretpostavljati. No s obzirom na to da tekst stavka potpisuje sam skladatelj,²²³ možemo ipak

²¹⁸ Stavak je po svojoj 'intimnosti', a i po nekim glazbenim značajkama – npr. odudaranjem od okolnih stavaka svojom imitacijskom strukturom (usp. SEDAK 1984: 188) – usporediv sa stavkom Moja pesma iz *Balkanofonije*.

²¹⁹ Ovaj potonji pojavljuje se u programima prilikom kasnijih izvedbi djela, umjesto naslova Pesma životu s praizvedbe.

²²⁰ ŠTOLCER SLAVENSKI n. d.: *Religiofonija*, autograf partiture.

²²¹ Milana Slavenski ovim riječima opisuje onodobnu društvenu klimu:

„Atmosfera je u to doba bila naelektrisana. Borba koja se već bila povela na ideološko-političkom polju između fašizma i marksizma zaoštravala se, i ta borbena zaoštrenost odražavala se i na kulturnom polju. Ali dok su frontovi na političkom polju bili oštro izdiferencirani: dva suprotna neprijateljska tabora, sa dve suprotne isključujuće ideologije, na kulturnom polju su se stvorili nesporazumi, i na levom krilu otvorena uglavnom dva fronta, zaraćena između sebe: jedni, nesumnjivo levičari, za soc-umetnost – vrlo uprošćenu, deklarativnu, pa i minornu umetnost, drugi, isto tako ubeđeni levičari, sa većim zahtevima, za novu, naprednu umetnost, koja traga za novim putevima i iznalazi nov komplikovaniji izraz, pa samim tim možda češće i teže pristupačan.“ SLAVENSKI 2006: 127.

²²² Razlika koju taj naslov ima spram onoga Pjesma života, koji pak proizlazi iz prijevoda Štolcerova pisma Ludwigu Streckeru, možda je tek akcidentalna i beznačajna. Međutim, uzmemo li je u obzir, tada se ona očituje u različitoj poziciji „života“ u stavku koji nosi taj naslov: Pjesma života upućuje na to da je kroz nju, tj. kroz stavak s tim naslovom 'ispjevan' život, dok Pjesma životu ukazuje na njenu himničku prirodu, prema kojoj je ona pjesma kojom se slavi život. S obzirom na sadržaj pjevanog teksta kao i na karakter stavka koji nalikuje masovnoj pjesmi, potonje objašnjenje čini se bližim Štolcerovim intencijama.

²²³ Tekst glasi:

„Rad, pokret, život, stvara radost, krepi mladost, većito!
Drugarstvo snaži duhove! Drugarstvo stvara podvige!
Slava radu! Slava pokretu! Slava životu!“

dobiti određenu sliku o njegovu pojmu rada. Na njegov odnos prema radu upućuje njegovo vezivanje rada s radošću. Takvo shvaćanje rada slijedi marksističko viđenje radnika kao nositelja društva, ali i veličanje rada – i to ponajviše stvaralačkog rada – kao izvora radosti. Dušan Nedeljković u knjizi *Rad, volja, radost – Ogled o etičkoj funkciji rada*, koju je Slavenski po svemu sudeći poznao, piše da je „[...] u stvaralačkom radu najviša ljudska sreća i najdublji mir [...]“.²²⁴ Na to da takvo viđenje rada, ali i radnika – onoga koji taj rad vrši, nije u društvenom smislu bezazleno, upozorava, s druge strane, i Ernst Jünger. Lik radnika i njegov uspon podriva postojeće građansko društvo i stvara novi svijet u kojemu radnik ima vodeću ulogu.²²⁵ Utoliko bi se moglo reći da se u posljednjem stavku *Religiofonije* očituje stanovita smjelost u suprotstavljanju građanskim društvenim okolnostima.

Štolcerovoj revolucionarnoj crti²²⁶, koja se nazire u *Religiofoniji*, komplementarno je njegovo traganje za arhaičnim zvukovima i njihovo ugrađivanje u skladbu. Razlog te potrage mogao bi se prikazati ovako: u onom arhaičnom, 'primordijalnom' u glazbi i zvučanju samom krije se zvučanje kozmosa, koje može postojeće 'dekadentno' društvo revolucijom izvesti na 'pravi put'. Arhaično folklorno 'zvučanje' ima ovdje ključnu ulogu: ono može to 'dekadentno' društvo učiniti harmoničnim, tj. u to društvo može 'dovesti' harmoniju kozmosa. Religiozna ideja na koju upućuje naslov *Religiofonija*, kao i predodžba 'Orijenta', na što pak upućuje naslov *Simfonija Orijenta*, utoliko se mogu shvatiti kao izvorišta 'lijeka' protiv 'dekadencije' zapadnog društva. Zenitistička misao tako u Štolcerovim nastojanjima doživljava proširenje: ne samo 'Balkan', nego i 'Orijent' nudi materijal preko kojeg se može tragati za harmonijom kozmosa, koju pak treba predstaviti svijetu da bi se ovaj spasio od svoje 'dekadencije'.

Petar Bingulac na jednom mjestu iznosi pronicljivu misao o Štolcerovom odnosu prema arhaičnom glazbenom materijalu.

Milana Slavenski napominje da je povod stihovima „Drugarstvo snaži duhove! Drugarstvo stvara podvige!“ bilo Štolcerovo oduševljenje zajedništvom posade potonulog sovjetskog ledolomca Čeljuskin. SLAVENSKI 2006: 126. Brod Čeljuskin ostao je okovan arktičkim ledom ujesen 1933, a potonuo je 27. veljače 1934. Posada je spašena tek nekoliko mjeseci nakon potonuća broda.

²²⁴ NEDELJKOVIĆ 1971: 212. Nedeljkoviću je knjigu (izdanje iz 1932. objavljeno u Beogradu) Slavenski posjedovao pa je moguće pretpostaviti da je ostavila i nekog traga na njegovoj koncepciji posljednjeg stavka *Religiofonije*. Nedeljković je inače u svom razmatranju rada kao izvora radosti tvrdio da postoji fiziološka osnova na temelju koje rad pobuđuje i osigurava radost i okrijepu. „Jedno od osnovnih životnih zadovoljstava je u trošenju suvišne telesne energije delatnošću, radom. Nagomilana energija pričinjava u organizmu isto tako bol, ako se ne troši, kao i njeno preterano trošenje, kojim izmiču osnovnu životnu radost, samu fiziološku radost rada.“ *Ibid.*: 197.

²²⁵ JÜNGER 2012: *passim*; posebno str. 56-57.

²²⁶ Naznake revolucionarne društvene angažiranosti kroz glazbu mogu se zapaziti kod Slavenskoga, ali se, osim u situacijama kao što je Pisma radu, nisu češće i snažnije manifestirale. Tek u njegovim kasnijim djelima, kao što je *Simfonijski epos*, one su češće došle do izražaja, ali i tamo, čini se, ne kao autentični pozivi na revolucionarno djelovanje (jer je tada 'revolucija' već velikim dijelom provedena), već više kao iskazi pristajanja uz idejni sustav tadašnjeg režima.

„Pripremajući se i prikupljajući materijal za svoju široku fresku *Simfoniju Orijenta*, Slavenski se morao zanimati, čitati i razmišljati, o počecima i prapočecima muzike i društva i društvenih običaja, o kulturama i umetnosti starih istočnih naroda. Naravno ne da bi, kao neki naučnik, napisao naučnu studiju o ovim nerazjašnjenim i nerazjašnjivim problemima, nego da bi sakupio što više što življih i plastičnijih elemenata, koji će mu pomoći – ne da izvrši neku učenu rekonstrukciju nečeg davno prošlog – nego da muzikom, svojom muzikom, ovom svojom modernom zanatski perfektnom muzikom donese i dočara raspoloženja čoveka drevne prašume, starine i sadašnjice: strah, uznemirenost, tugu, očaj, plač, mir, vedrinu, pouzdanje, divlji fanatizam, ekstazu i zatim posle svog pogleda i svog ushićenja, još i pobedničko kliktanje modernog čoveka.“²²⁷

Bingulac ovdje piše o 'općeljudskim' stanjima straha, tuge, očaja, mira, vedrine itd. koje Slavenski pronalazi u arhaičnosti i mističnosti Orijenta. Takav pogled na djelo upozorava na važnost onoga glazbenog materijala koji zahvaća u „raspoloženja čoveka drevne prašume, starine i sadašnjice“, koja nisu bitno različita od „pobedničko[g] kliktanj[a] modernog čoveka“.

Na sličan način općeljudskim univerzalijama u Štolcerovu stvaralaštvu pristupa i Pavle Stefanović. On smatra da, općenito gledano, neko glazbeno djelo zrcali duh (životni stav, odnos prema svijetu, mudrost) njegova stvaratelja.²²⁸ Taj je pak duh oblikovan na temelju stvarateljevih iskustava. Kod Slavenskog, primjerice, njegovim djetinjstvom i zvukovima kojima je tada bio izložen (zvukom crkvenih zvona i orgulja kao i međimurske folklorne glazbe), ali i zvukovima s kojima se kasnije u životu susretao (ljestvicom koju je čuo od nekog Židova iz Turkestana²²⁹, kao i nekim „strašno rapav[im], arhaičn[im]“ i „do zla boga raštimovan[im] popovsk[im] pjenije[m]“²³⁰ koje ga je jako fasciniralo). No kod Slavenskoga Stefanović zamjećuje i dodatnu, angažiranu crtu: onu koja se zalaže za 'maloga' čovjeka. „Tako i u tom smislu“ – piše Stefanović – „i samo izvikano *religiozno* osećanje Slavenskog, neki njegov 'misticizam' ili primitivistički iracionalni intuitivizam bili su u stvari neposredno

²²⁷ BINGULAC 1988: 167.

²²⁸ „[...] i ne slute da i sami (ako su stvaraoci) upravo onda kada su sebi postavili jedini zadatak da realizuju određenu muzičku formu, a upravljajući se u izboru tonskog materijala po svom ličnom muzičkom ukusu, uvek i nehotice iskazuju u svojim tvorevinama čitav svoj životni stav, odnos prema svetu, mudrost ili blaženu površnost duha.“ STEFANOVIĆ 1966: 4.

²²⁹ Usp. SEDAK 1984: 190.

²³⁰ SLAVENSKI 2006: 124. Tim arhaičnim „popovskim pjenijem“, u kojem je Slavenski pronašao odjek starog bizantskog pjevanja, inspiriran je stavak Kršćani.

duševno opredelivanje za stvar 'malog' čoveka, čoveka mase.“²³¹ To u kontekstu vremena upućuje na Štolcerovo pristajanje uz ideju komunizma, a u kontekstu *Religiofonije* na društvenu angažiranost. Doduše, u svom viđenju Štolcerova „opredelivanj[a] za stvar 'malog' čoveka, čoveka mase“, Stefanović ne uzima u obzir da je skladatelj tragao za kozmičkim harmonijama, kako bi rezultate tih traganja u svojim skladbama podastro čitavom čovječanstvu.

Glazbeni je materijal koji se javlja u *Religiofoniji* mnogostruk, a u nekim se staccima – kao što je to bio slučaj i u *Chaosu* – čak i podudara s tradicionalnim značenjem pojma 'teme'. Slučaj je to u stavku Židovi (Jevreji), u kojemu se jedna određena ljestvica javlja kao tonska zaliha na kojoj se stavak temelji, ali i kao značajan melodijski 'tematski' materijal, tj. kao osnovna melodijska linija. Kao i s mnogočim drugim u Štolcerovim djelima, teško je ovu ljestvicu imenovati. Prema razmješčaju polustepena i cijelih stepena, mogli bismo govoriti o simetričnoj oktatonskoj ljestvici s periodičkim rasporedom polustepena i cijelih stepena (vidi sliku 2). Ista se ljestvica još običava nazivati korsakovljevom ljestvicom (budući da ju je Nikolaj Rimski-Korsakov često upotrebljavao), a ljestvica s takvim rasporedom cijelih stepena i polustepena pojavljuje se i kao drugi modus u sustavu modusa ograničenih transpozicija Oliviera Messiaena.²³²



Slika 2: Mogući oblici ljestvice iz stavka Židovi (Jevreji) na tonu c

Spomenuta ljestvica našla je svoje mjesto i u djelima drugih autora, između ostalih u Debussyja, Stavinskog i Bartóka. No Slavenski je vidi kao artefakt 'arhaične' glazbe Židova. Stoga njegovo posezanje za ovom ljestvicom ima drukčije konsekvence nego kod spomenutih autora. Upravo zbog njezina pojavljivanja u dvostrukom smislu (kao tonske zalihe i kao melodijskog materijala), ljestvica kod Slavenskog gubi onaj potencijal koji ima kao tonska zaliha, budući da melodijsko kretanje potire njezine harmonijske mogućnosti. To pak neutraliziranje tradicionalnih dimenzija sloga – harmonije i melodije (jer melodijski izraz jedne ljestvice jako je ograničen) – do izražaja dovodi ostale aspekte glazbe, u slučaju ovog stavka posebno one sonorne. Otuda i podnaslov stavka: *Musica coloristica*.

²³¹ *Ibid.*: 5. Isticanje kurzivom preuzeto iz izvornika.

²³² Usp. WILSON 2001.

Prethodni stavak, Pogani, na sličan je način građen od iznimno ograničenog tonskog materijala, čime se anulira njegovo harmonijsko i melodijsko djelovanje, a potencira neko drugo – u ovome slučaju ono ritamsko. Harmonijsko-melodijski temelj stavka počiva na svega tri tona, no ritam njihova ponavljanja u ksilofonu i timpanima te ritam 'barbarskih' krikova dvaju solista, u 'razgovoru' s muškim zborom (koji se također 'glasa' krikovima), čine stvarnu okosnicu ovog stavka koji nosi podnaslov *Musica ritmica*.

I u ostalim stavcima, a pogotovo onom Budisti (*Musica architectonica*), prisutno je olabavljivanje harmonijsko-melodijske gradnje i fokusiranje na sonornost. U stavku Budisti boji zvuka, uz orkestralni i zborski fundament, na poseban način pridonose čelesta, tam-tam, ksilofon i harfa, imitirajući zvuk 'azijskih' instrumenata. Slutnju te ideje možemo pronaći i u skici *Heliofonije*. U napomeni o sastavu orkestra, Slavenski u toj skici spominje određene azijske udaraljke, primjerice indijsku tablu. Zašto pak nije ustrajao na upotrebi izvornih azijskih instrumenata u *Religiofoniji* nije nam poznato. Moguće je samo pretpostaviti da je tu ionako produkcijski teško izvedivu skladbu (zahtijeva velik i raznolik izvođački sastav) prilagodio realnim mogućnostima svoje sredine.

I u jednom od strukturno gledano najjasnijih stavaka, petom stavku Muslimani, instrumentacijom, tonskom zalihom i melodijskim oblikovanjem Slavenski pokušava imitirati arapsku islamsku glazbenu tradiciju. Tako nakon prvog dijela stavka – Adân (zaziv mujezina) – u preostala dva dijela – Taksim (ples u tekiji) i Ilâhi (ples derviša) – važnu ulogu imaju drveni puhači, koji imitiraju arapsku melodiku, te udaraljke koje donose arapske plesne ritmove. U tomu stavku, posebno u dijelu Ilâhi, glazba gradi impresiju ekstatičnog plesa nastalog u religijskom zanosu. Do konačne 'ekstaze', kao što je već spomenuto, ipak se dolazi u posljednjem stavku, Pjesmi radu, koji i završava 'ekstatičnim' zvučanjem cijelog orkestra i zbora na 'svijetlom' akordu C-dura.

4. Zaključak

Nakon što smo promotрили Štolcerove ideje – napose ideju 'astroakustike' – i usporedili ih s onim što je od njih skladatelj pokušao realizirati u svom *Misteriju* te s onim što je realizirao u *Chaosu* i *Religiofoniji*, čini se da nije uvijek moguće pronaći poveznicu između samih ideja i onoga što je u skladbama ostvareno. Jedan od razloga za taj problem svakako je kronološki. Astroakustika kao naziv pod koji bi se djelomično (i samo djelomično!) mogla podvesti Štolcerova ideja glazbe, kronološki je gledano noviji od *Chaos*a, *Religiofonije* ili pak *Sonate religiose*. Stoga bi i pokušaj traganja za njom u navedenim djelima bio besmislen. Međutim, astroakustika se razvijala postupno, ne doživjevši svoj konačan iskaz, unatoč kasnijim naporima Vlastimira Peričića da je formulira i sistematizira. Ta je nedovršenost ujedno i razlogom zašto je astroakustiku, kako ju je interpretirao Peričić, tako lako osporiti. Drugi još važniji razlog tomu jest i Štolcerov amaterizam pri njezinu formuliranju. Osoba kojoj nedostaju osnovna matematička i druga uže tehnička znanja o astronomiji teško da može doći do značajnijih astronomskih otkrića, a da ih pokušava temeljiti upravo na znanstveno vrijedećim argumentima. No, to ne znači da ideju astroakustike treba olako odbaciti. Slavenski, uostalom, tu ideju nikada nije do kraja artikulirao. Njegovi pokušaji nekog čvrstog sustava znanja koje bi obuhvaćalo brojčane odnose u svemiru, kao i one u glazbi, nikada nisu dovršeni. Činjenica jest da ga je u mogućem preciznijem (i održivom) artikuliranju astroakustike spriječila relativno iznenadna smrt, no ne možemo znati bi li uspio tu svoju zamisao dovesti do kraja i da je dulje poživio.

Kakva je to, dakle, 'astroakustika' djelatna u nerealiziranom *Misteriju*, a kakva u realiziranim djelima koja bi mogla biti dijelom *Misterija*? Krenemo li od potonjeg pitanja, važno je još jednom podvući da se u pogledu Štolcerovih djela ne može govoriti o astroakustici u punom smislu te riječi. Pa ipak, moguće je pronaći barem zametke te ideje. Potraga za 'pratomom' u tome je smislu 'astroakustika' prije astroakustike same. Potraga za kozmičkim zvučanjem prisutna je i u *Chaosu* i *Religiofoniji*, a i u *Sonati religiosi* i još ponekim djelima.²³³ U skicama *Misterija* i *Heliofonije* ta potraga dobiva kozmogonijsku crtu koja, međutim, ne obuhvaća samo stvaranje već i 'život' svega stvorenog.

Naposljetku, vratimo se pitanjima sa samog početka, koja su potaknula ovaj rad. Koji je razlog nedovršenosti *Misterija/Heliofonije*, djela o kojem je Slavenski čitav svoj život snatio? Nedostatak 'zanatskih' sposobnosti? Nedostatak imaginacije? – Nijedan od ovih

²³³ Npr. u *Muzici* 36.

razloga ne čini se posve uvjerljivim. Slavenski nije imao problema s imaginacijom, budući da se napajao poticajima što su dolazili iz 'folklor', dočim je 'tehnička znanja' izvodio iz (proto)astroakustičkih razmatranja. K tome, i njegovo formalno glazbeno obrazovanje, iako tek djelomično stečeno 'redovnim' i sistematičnim putem, donijelo mu je sasvim solidna kompozicijsko-tehnička znanja, posebno ona na polju instrumentacije i gradnje kontrapunktskog sloga. Postoje li neki drugi razlozi za nedovršenost ovoga djela?

U članku iz 1963. godine Bojan Bujić, pomalo neočekivano, kao mogući razlog nedovršenosti *Misterija/Heliofonije* navodi nedovoljnu usavršenost elektroničkih instrumenata u vremenu kada su ta djela nastajala.²³⁴ Premisa bi mogla glasiti ovako: elektronički instrumenti u tom stanju 'nedovršenosti' (nedovoljne usavršenosti) nisu mogli zadovoljiti Štolcerovo bogatstvo imaginacije zvuka te posljedično i njegovo djelo ostaje u stanju nedovršenosti. Bujić povlači vezu između Štolcerova *Misterija* i napuštene instrumentacije baleta *Svadba* Igora Stravinskog (koji je ipak, za razliku od Štolcerova *Misterija* – dovršen).²³⁵ Bujićeva tvrdnja, međutim, nije neutemeljena. U skici *Heliofonije*²³⁶ jasno je naznačeno da su elektronički instrumenti (4 trauttonija, 1 *hellertion* i 1 elektronički klavir) planiranim dijelom izvođačkog aparata.

Kao drugi mogući razlog nedovršenosti možemo istaknuti i skladateljevo pretjerano iscrpljivanje jedne ideje. Drugim riječima, ako netko ima jednu ideju koju želi ostvariti, i to čini uvijek istim ili sličnim sredstvima, ta će se sredstva s vremenom istrošiti. U slučaju Slavenskog moglo bi se reći da je on čitavog života pokušavao skladati jedno monumentalno djelo, koje je u konačnici doživjelo svoju djelomičnu realizaciju u više manjih 'zamjenskih' djela.

„Uklješten između potrebe da potvrdi svoju nesumnjivu originalnost i da priskrbi sistematski oslonac za svoj glazbeni stil, Slavenski je isuviše lako kliznuo u vjerovanje da originalnost ne zahtijeva stvaralačku disciplinu. Započeo je samosvjesno i uspjeh njegova Prvog gudačkog kvarteta u Donaueschingenu 1924. godine, kao i zagovaranje njegove orkestralne glazbe od strane Ericha Kleibera, slutili su na dobro. Pa ipak od početka je bio suočen s dilemom između potrebe da se usmjeri na veliki svijet priključivanjem na europsku internacionalnu avangardu i da zagovara svoju

²³⁴ „Nesavršeni trauttonijum i Bosanquetov enharmonijum nisu ga [Slavenskog, op. a.] mogli u potpunosti zadovoljiti, iako se njima koristio. Da su takvi instrumenti bili savršeni, vjerojatno bi se ostvarila (ovako samo djelomično ostvarena) zamisao 'Heliofonije'.“ BUJIĆ 1963: 327.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Usp. Prilog 2.

drugotnost, odnosno naglasi svoje kvalifikacije kao čovjek s ruba, ponosan na svoju originalnost. Dok je Enescu sačuvao osjećaj za mjeru i bio u stanju steći poštovanje na međunarodnom planu, Slavenski je precijenio moć sirovoga duha. Nije teško u glazbi Slavenskoga iz 1920-ih prepoznati ponešto zakašnjeli pokušaj protivljenja otrcanim gestama kasnoga romantizma sredstvima sličnima Bartókovim, Ivesovim ili onima ranog Stravinskog, tj. potrebi da se stvaralački duh oslobodi lanaca građanskog konformizma. Njegovo rano zanimanje za clustere i aleatoričku notaciju i njegov povremeno gotovo atonalitetni idiom bili su zacijelo iznimni, no on nije pokušao upregnuti nijedan od tih elemenata u snažna rukovodeća načela pa se isuviše rano istrošio.²³⁷

Osvrćući se, nakon niza godina, ponovno na stvaralački put Josipa Štolcera Slavenskog, Bujić detektira nešto drugo: nedostatak skladateljeve stvaralačke discipline. Kao osoba koja se oslanjala prije svega na vlastitu imaginaciju i instinkt, Slavenski je, prema Bujićevu tumačenju, previše olako shvatio skladateljsku tehniku, što je u konačnici dovelo do djela punih ambigviteta. *Chaos*, ako ga shvatimo kao djelo koje smjera na gestu jednog velikog *crescenda*, u tome, u najboljem slučaju, uspijeva samo djelomično. Dodavanje novih zvukova na one već postojeće zapravo umanjuje, a ne pojačava napetost skladbe. Ne uspijevajući graditi ono do čega mu je stalo, skladatelj ostaje u procjepu između „metafizičkih pretpostavki“ i „estetičke realnosti“.

U *Religiofoniji* je situacija slična onoj u *Chaosu*. I to djelo sadrži evolutivnu crtu, ne uspijevajući je dovesti do njenih krajnjih konsekvenci. Pregled razvoja čovječanstva od 'primitivnog' poganskog društva pa do najvišeg stupnja ljudskog razvoja – komunističkog 'radničkog' društva – u *Religiofoniji*, ako je tako uopće shvatimo, nije postupan, već je postavljen stupnjevito. Na najnižem je stupnju 'barbarsko' pogansko društvo. Sljedeći stupanj čine židovska, budistička, (istočno)kršćanska i muslimanska društva, dok najviši stupanj zauzimaju 'glazba' i 'društvo rada'. (Možda bi se u svjetlu stavka Muzika moglo gledati na to društvo kao na društvo koje je emfatički 'glazbeno'.) U konačnici, vrhunac skladbe na samom njezinom kraju predstavlja njezino stapanje sa zvučanjem kozmosa – zvučanjem tona kontra C zajedno sa zvučanjem toničkog durskog akorda iznad njega. Utoliko *Religiofonija* donosi gestu suprotnu od *Chaosu*; gestu koja vodi ka kozmičkom redu (ako *Chaos* vodi k 'neredu'). Pogani pak kao 'barbari', oni koji svojom 'primitivnom' intuicijom mogu oslušivati zvučanje

²³⁷ BUJIĆ 2017: 130-131.

kozmosa, predstavljaju tek prvi korak na tome putu ka kozmičkom redu. Hod kroz razne religije koji slijedi zapravo je hod ka 'ekstazi', a naposljetku, u nečem poput delirija, ostvaruje se konačan cilj toga puta – idealno društvo u harmoniji s kozmosom.

No nije li time, ukoliko je na taj način shvatimo, *Religiofonija* ispunila onaj konačni idejni doseg *Misterija*? U obje skice *Misterija/Heliofonije* posljednji je stavak, naime, naslovljen Reinkarnacija. Ne predstavljaju li upravo završna dva stavka *Religiofonije* reinkarnaciju društava obilježenih religijskom mistikom u idealni oblik društva – društva koje radom samo sebe harmonizira? Ukoliko je odgovor potvrđan, *Chaos* i *Religiofonija* nisu tek dva fragmenta velikog nedovršenog *Misterija*, već djela u kojima se temeljna ideja *Misterija* ostvaruje i dovršava, ostavljajući sve druge njegove aspekte neizrečenima. Taj pak sklop pitanja ostaje i dalje postavljen. No možda je i on dio same stvari, dio misterioznosti *Misterija*.

Bibliografija

1. Tiskani izvori

ANDREIS, Josip (1974): *Povijest glazbe*, sv. 4, Zagreb: Liber-Mladost.

BARBARIĆ, Damir (2017): *Skladba svijeta. Platonov Timej. Tekst izvornika s hrvatskim prijevodom, uvodom te filološkim i filozofskim komentarom*, Zagreb: Matica hrvatska.

BARLÈ, Janko (1920): Josip Štolcer, *Sv. Cecilija*, 14/4, 85-87.

BAYREUTHER, Rainer (2003): Kepler, Johannes, Würdigung, u: LÜTTEKEN, Laurenz (ur.), *MGG Online*, Kassel & Stuttgart & New York, dostupno na: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51624> (pristup: 16. 8. 2019).

BINGULAC, Petar (1988): *Napisi o muzici*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

BUJIĆ, Bojan (1963): Daleki svijet muzikom dokučen, *Izraz*, 7/11, 324-336.

BUJIĆ, Bojan (2017): Tkanje povijesnih pramenova. Recenzija: Jim Samson: *Music in the Balkans*, Leiden – Boston, MA: Brill, 2013... [= Weaving Historical Strands, *Journal of the Royal Musical Association*, 140/2 (2015), 451-467], s engleskoga preveo Stanislav Tuksar, *Arti musices*, 48/1, 119-145.

DAHLHAUS, Carl & EGGEBRECHT, Hans Heinrich (2009): *Što je glazba?*, s njemačkoga prevela Maja Petrović, Zagreb: HDGT.

DANUSER, Hermann (2007): *Glazba 20. stoljeća*, s njemačkoga preveo Nikša Gligo, Zagreb: HMD.

DOBRONIĆ, Antun (1932/1933): Zadatak naše muzičke kulture, *Zvuk*, 1/6, 215-217.

DOLINER, Gorana (2004): Josip Štolcer Slavenski (1896.-1955.), Sonata religiosa za violinu i orgulje (1919.-1925.), u: SEDAK, Eva (ur.), *Između moderne i avangarde. Hrvatska glazba 1910.-1960.*, Zagreb: HMD, 245-251.

DRAGUTINOVIĆ, Branko (1934): 'Religiofonija' Josipa Slavenskog, *Zvuk*, 2/8-9, 323-330.

DRUSKIN, Michail (1983): Bemerkungen zu Skrjabin, u: BAUERMEISTER, Christiane & HERTLING, Nele (ur.), *Sieg über die Sonne: Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts – Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin, und der Berliner Festwochen vom 1. September bis 9. Oktober 1983*, Berlin: Frölich & Kaufmann, 275-285.

- FILIĆ, Krešimir (1972): *Glazbeni život Varaždina*, Varaždin: Muzička škola Varaždin.
- GLIGO, Nikša (1996): *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*, Zagreb: MIC & Matica hrvatska.
- GRUJIĆ, Sanja (1984): *Orkestarska muzika Josipa Slavenskog*, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- HALDER, Alois (2008): *Filozofijski rječnik*, s njemačkoga preveo Ante Sesar, Zagreb: Naklada Jurčić.
- HELMHOLTZ, Hermann von (1913): *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Verlag Friedrich Vieweg und Sohn.
- HRUSTEK SOBOČAN, Maša (2016): *'Vrag vas skeljil Međimurci, idemo pljesat!'* Izložba povodom 120. godišnjice rođenja Josipa Štolcera Slavenskog (1896. Čakovec – 1955. Beograd), Čakovec: Muzej Međimurja Čakovec.
- JOHANSEN, Jørgen Dines & LARSEN, Svend Erik (2000): *Uvod u semiotiku*, s engleskog preveo Stipe Grgas, Zagreb: Croatia Liber.
- JÜNGER, Ernst (2012): *Radnik: Vladavina i lik*, s njemačkoga prevela Marija Domić, Zagreb: Matica Hrvatska.
- KANDINSKY, Wassily & MARC, Franz (ur.) (1990): *Der blaue Reiter*, München & Zürich: Piper.
- KANT, Immanuel (1976): *Kritika moći suđenja*, s njemačkoga preveo Viktor Sonnenfeld, redakcija prijevoda Danko Grlić, Zagreb: Naprijed.
- KANT, Immanuel (2016): *Kritik der Urteilskraft*, Berlin: Edition Holzinger.
- KOTEVSKA, Ana (2017): Dis/continuum – Slavenski na kraju XX i početkom XXI veka, u: MEDIĆ, Ivana (ur.), *Josip Slavenski (1896-1955). Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora*, Beograd: Muzikološki institut SANU, 124-135.
- KRPAN, Erika (ur.) (2000): *Muzički biennale Zagreb. Međunarodni festival suvremene glazbe / The Zagreb Music Biennale. International Festival of Contemporary Music. 1961-2001*, Zagreb: HDS.

- LEHR, André (1995): Glocken und Glockenspiele, Herstellung europäischer Glocken seit dem Mittelalter, u: LÜTTEKEN, Laurenz (ur.), *MGG Online*, Kassel & Stuttgart & New York, dostupno na: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51291> (pristup: 16. 8. 2019).
- LINDEN, Werner (1988): Josip Slavenski oder Die andere Art, Weltmusik zu denken, *Musiktheorie*, 3/1, 77-80.
- LISJAK, Vinko (1996): 'Slava radu, slava pokretu, slava životu', u: SEDAK, Eva (ur.), *Josip Štolcer Slavenski 1896.-1996.*, Čakovec: Županija međimurska & Grad Čakovec, 49-82.
- MEDIĆ, Ivana (ur.) (2017): *Josip Slavenski (1896-1955). Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora*, Beograd: Muzikološki institut SANU.
- MEDIĆ, Milena (2017): 'To ti je tajna moje muzike': Konfiguracije prostora i vremena u muzici Josipa Slavenskog, u: MEDIĆ, Ivana (ur.), *Josip Slavenski (1896-1955). Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora*, Beograd: Muzikološki institut SANU, 64-83.
- MIDŽIĆ, Seadeta (1967): *Klavirska muzika Josipa Slavenskog*, diplomski rad pohranjen u knjižnici Muzičke akademije u Zagrebu.
- MIKIĆ, Vesna (2006): U potrazi za novim zvukom – Josip Slavenski: 'Muzika u prirodnom tonskom sistemu' (1937), u: ŽIVKOVIĆ, Mirjana (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba: zbornik sa naučnog skupa povodom 50 godina kompozitorove smrti*, Beograd: SOKOJ-MIC, 150-156.
- MIKIĆ, Vesna (2009): Zenitism: A Possible View on the Avant-garde Retreats of the Solitary Modernist Poetics of Josip Slavenski, *New Sound*, 2/34, 76-85.
- MILANOVIĆ, Biljana (2006): Stvaralaštvo Josipa Slavenskog – prilog tumačenju opusa kao jedinstvenog dela, u: ŽIVKOVIĆ, Mirjana (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba: zbornik sa naučnog skupa povodom 50 godina kompozitorove smrti*, Beograd: SOKOJ-MIC, 141-149.
- MILIN, Melita (2005): The correspondence between Josip Slavenski and Ludwig Strecker, *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, 10, 182-189, dostupno na: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa2-159472> (pristup: 21. 6. 2019).

- MILIN, Melita (n. d.): Die Korrespondenz zwischen Josip Slavenski und Ludwig Strecker,²³⁸ u: LOOS, Helmut (voditelj projekta), dokumentacija projekta *Musikerbriefe als Spiegel überregionaler Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa – Eine Edition*, Universität Leipzig, Institut für Musikwissenschaft, Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, dostupno na: <https://www.gko.uni-leipzig.de/musikwissenschaft/forschung/arbeitsgemeinschaft-fuer-die-musikgeschichte-in-mittel-und-osteuropa/musikerbriefe.html> (pristup: 8. 8. 2019).
- MOODY, Ivan (2017): Slavenski, zenitizam i Evropa, u: MEDIC, Ivana (ur.), *Josip Slavenski (1896-1955). Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora*, Beograd: Muzikološki institut SANU, 84-94.
- NEDELJKOVIĆ, Dušan (1971): *Etika. II. deo. Rad, volja, radost – Ogleđ o etičkoj funkciji rada*, Beograd: Naučno delo.
- PERIČIĆ, Vlastimir (1984): Josip Slavenski i njegova 'astroakustika', *Zvuk*, 30/4, 5-14.
- PERIČIĆ, Vlastimir (1988): Josip Slavenski und seine Astroakustik, *Musiktheorie*, 3/1, 55-69.
- PRICE, Percival & RAE, Charles Bodman & BLADES, James (2001): Bell (i), u: SADIE, Stanley (ur.), *Grove Music Online*. dostupno na: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042837> (pristup: 16. 8. 2019).
- SABANJEJEV, Leonid (2009): Skrijabinov Prometej, u: SEDAK, Eva & BAČIĆ, Marcel (ur.), *Plava konjica. Almanah Plavi jahač i projekt Plavi jahač Hrvatskoga glazbenog zavoda*, Zagreb: HGZ, 77-88.
- SAMSON, Jim (1977): *Music in Transition: A Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900-1920*, New York: W. W. Norton & Company.
- SAMSON, Jim (2013): *Music in the Balkans*, Leiden & Boston: Brill.
- SAMSON, Jim (2017): Srbo-Hrvat: Ko poseduje Slavenskog?, u: MEDIC, Ivana (ur.), *Josip Slavenski (1896-1955). Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora*, Beograd: Muzikološki institut SANU, 136-143.

²³⁸ Zbog nedostatka paginacije u izvorniku, u nastavku se nalazi kompletan popis pojedinačnih dokumenata što ih je u sklopu projekta pripremila Melita Milin.

MILIN, Melita: Die Korrespondenz zwischen Josip Slavenski und Ludwig Strecker

- Einleitung
- Liste der Briefe
- Edition
- Ausgewählte Bibliographie
- Register.

- SEDAK, Eva (1963): *Komorna muzika Josipa Slavenskog*, diplomski rad pohranjen u knjižnici Muzičke akademije u Zagrebu.
- SEDAK, Eva (1975): Josip Slavenski – Proročanstvo jednog autsajdera. U povodu 20-godišnjice smrti (1896–1955), u: SEDA, Eva (ur.), *Muzički biennale Zagreb 12.-18.5.1975.*, Zagreb: MBZ, 10-12.
- SEDAK, Eva (1984): *Josip Štolcer Slavenski. Skladatelj prijelaza*, sv. 1, Zagreb: Muzički informativni centar & Muzikološki zavod.
- SEDAK, Eva (1984a): *Josip Štolcer Slavenski. Skladatelj prijelaza*, sv. 2, Zagreb: Muzički informativni centar & Muzikološki zavod.
- SEDAK, Eva (1987): Eine Ästhetik im Übergang. Versuch einer hypothetischen Gegenüberstellung: F. Busoni, J. Š. Slavenski, *IRASM*, 18/1, 97-116.
- SEDAK, Eva (1991): Suvremenost kao epizoda: Prilog za poimanje napretka u međuratnoj glazbi s južnog ruba srednje Europe. Uz dokumentaciju Jugoslavenske sekcije Međunarodnog društva za suvremenu muziku, 1925–1930, *Arti musices*, 22/2, 185-200.
- SEDAK, Eva (1999): 'Barbarogenius' und 'Chaos': Der 'Zenitismus' und sein Verhältnis zur Musik, u: KÄMPER, Dietrich (ur.), *Der musikalische Futurismus*, Laaber: Laaber Verlag, 215-233.
- SLAVENSKI, Milana (1970): Veze Josipa Slavenskog s izdavačkom kućom B. Schott's Söhne, Mainz, *Zvuk*, 109-110, 437-441.
- SLAVENSKI, Milana (2006): *Josip*, Beograd: Muzička škola Josip Slavenski & SOKOJ-MIC.
- STEFANOVIĆ, Pavle (1966): O desetogodišnjici odlaska Josipa Slavenskog, *Zvuk*, 12/1, 1-6.
- STRUNK, Oliver (ur.) (1950): *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*, New York: W. W. Norton & Company.
- SZEEMANN, Harald (ur.) (1983): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau & Frankfurt a. M.: Sauerländer Verlag.
- SZEEMANN, Harald (ur.) (1984): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Beiheft zur Ausstellung*, Berlin: Berliner Künstlerprogramm des DAAD.
- ŠIROLA, Božidar (1922): *Pregled povijesti hrvatske muzike*, Zagreb: Edition Rirop.

- ŠPIRIĆ, Danijela (2003): *'Daleki svijet muzikom dokučen' ('A Distant World Touched by Music') : A Contextual and Critical Study of Yugoslavian Music as Exemplified in the Life and Music of Josip Stoler Slavenski (1896-1955)*, magisterijski rad, Durham University, dostupno na: <http://etheses.dur.ac.uk/3141/> (pristup: 10. 1. 2019).
- ŠPIRIĆ, Danijela (2005): Canon at the Periphery: Contextualizing the Music of Josip Slavenski, u: MARKOVIĆ, Tatjana & MIKIĆ Vesna (ur.), *Music and Networking*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 172-178.
- ŠPIRIĆ-BEARD, Danijela (2012): *Border – Bridge – Crossroads: The Construction of Yugoslav Identity in Music (1835–1938) and the Case of Josip Štolcer Slavenski*, doktorska disertacija, Cardiff: Cardiff University.
- ŠPIRIĆ-BEARD, Danijela (2017): Ozvučavanje zenitizma: Modernost, Balkan i Slavenski, u: MEDIĆ, Ivana (ur.), *Josip Slavenski (1896-1955). Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora*, Beograd: Muzikološki institut SANU, 50-63.
- ŠTOLCER SLAVENSKI, Josip (1939): Električni instrumenti, *Muzički glasnik*, 9/1, 1-5.
- ŠTOLCER SLAVENSKI, Josip (1955): Muzički folklor kao političko oružje, *Književne novine*, 6 (1. 4. 1955), str. 8, 11.
- ŠTOLCER SLAVENSKI, Josip (1984): *Haos/Chaos. Za veliki orkestar / For Full Orchestra*, partitura, Zagreb - Beograd: DSH - UKS.
- ŠTOLCER SLAVENSKI, Josip (1988): Astroakustik / Akustische Kosmogonie, *Musiktheorie*, 3/1, 71-76.
- ŠVARC, Rikard (1932/1933): Josip Slavenski i njegova klavirska dela, *Zvuk*, 1/5, 167-171.
- TOMAŠEVIĆ, Katarina (2015): On the Paths of Béla Bartók's Modernism Followers and Companions: Josip Slavenski and Marko Tajčević, *Muzikološki zbornik*, 52/1, 27-40.
- VASILJEVIĆ, Maja (2006): Haos i Muzika 38 kao odgovor Josipa Slavenskog na pitanja dodekafonije, u: ŽIVKOVIĆ, Mirjana (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba: zbornik sa naučnog skupa povodom 50 godina kompozitorove smrti*, Beograd: SOKOJ-MIC, 75-101.
- WAGNER, Richard (1850): *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig: Otto Wigand Verlag.
- WEST, Martin L. (2005): Platon, Geschichte, u: LÜTTEKEN, Laurenz (ur.), *MGG Online*, Kassel & Stuttgart & New York, dostupno na: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14247> (pristup: 17. 6. 2019).

WILSON, Charles (2001): Octatonic, u: SADIE, Stanley (ur.), *Grove Music Online*, dostupno na:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050590> (pristup: 5. 9. 2019).

ŽIVKOVIĆ, Mirjana (1981): Pregled ostavštine Josipa Slavenskog i neka pitanja koja se javljaju povodom najnovijih istraživanja, *Zvuk*, 27/1, 19-23.

ŽIVKOVIĆ, Mirjana (2006): Jugoslovenstvo Josipa Slavenskog, u: ŽIVKOVIĆ, Mirjana (ur.), *Josip Slavenski i njegovo doba: zbornik sa naučnog skupa povodom 50 godina kompozitorove smrti*, Beograd: SOKOJ-MIC, 13-26.

ŽIVKOVIĆ, Mirjana (2017): Društveni aspekt izvođenja muzike Slavenskog, u: MEDIĆ, Ivana (ur.), *Josip Slavenski (1896-1955). Povodom 120. godišnjice rođenja kompozitora*, Beograd: Muzikološki institut SANU, 13-21.

ŽIVKOVIĆ, Mirjana (ur.) (2006): *Josip Slavenski i njegovo doba: zbornik sa naučnog skupa povodom 50 godina kompozitorove smrti*, Beograd: SOKOJ-MIC.

ŽUPANOVIĆ, Lovro (1980): *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb: Školska knjiga.

2. Rukopisni izvori

KORDA, Stevan (1960): *Neobične priče nauke i mašte. Astroakustika – pretpostavke o sličnosti muzičke harmonije i harmoničnosti svemirskog prostora*, transkript radijske emisije emitirane na 3. programu Radio Beograda 17. 9. 1960. pohranjen u knjižnici Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

ŠTOLCER SLAVENSKI, Josip (1918/1919): skica *Misterija*, rukopis pohranjen u knjižnici Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

ŠTOLCER SLAVENSKI, Josip (1951): *Beleške i izvodi iz čitanih knjiga. Astrophisika etc.*, bilježnica, rukopis pohranjen u Muzeju Međimurja u Čakovcu.

ŠTOLCER SLAVENSKI, Josip (n. d.): *Astro-akustika*, bilježnica, rukopis pohranjen u knjižnici Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

ŠTOLCER SLAVENSKI, Josip (n. d.): *Heliofonija*, bilježnica sa skicom djela, rukopis pohranjen u knjižnici Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

ŠTOLCER SLAVENSKI, Josip (n. d.): *Religiofonija*, autograf partiture pohranjen u knjižnici Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu.

Prilozi

Prilog 1: Skica *Misterija*²³⁹

Josip Štolcer Slavenski
MISTERIJ

u dva čina za velike orgulje (i aliquotofon), orkestar, zbor i pozornicu
(Text autorov)

osobe

I. čin

Prasila: Bog, crni, sedi faun (?) dugom bradom

Voda: nimfe (modro odelo)

Šume: fauni (zeleno odelo)

Praživotinje: [*sic!*]

Pračovjek: Kosmati faun

Čovjek: mladi faun

Žena: mala nimfa

Zavist – Krađa – Pohlepnost – ? sporedne ličnosti

II. čin

Čovek koji stvara

crnci, egipćani, budisti, grci, kršćani

MISTERIJ
(Misterium)
1918 – 1919
(svjetski nazor)
napisao
Josip Štolcer Slavenski

I. čin

1. Na početku bijaše Chaos (koji se razvijao i se utjelovio: protuberance)
2. Chaos se inkarnirao i u prasilu (Kao stari Bog, sedi stari faun, crni)
3. i bijaše svjetlo (protuberancije, violetno postepeno do crveno)
4. Sunce se stvoriše i planete se klanjaju suncu
5. Zemlje se digoše (bregovi se gibaju) gore dole levo desno
6. Voda zvira (nimfe plavaju plahti kao trokut dođaju nihaju)
7. Dreva rastu na to, šume plešu (fauni, zelene plahte) ruke gore, igraju

²³⁹ Skica je pohranjena u sklopu Štolcerove ostavštine u knjižnici Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Donosi je i SEDAK 1984: 237-238, kojoj je autor ovoga rada pribjegao u nastojanju da razjasni pojedine poteškoće pri njezinu čitanju. U konačnici ni sama Eva Sedak nije uspjela pročitati nekoliko riječca, no one su ipak jasne iz konteksta okolnih riječi.

8. i stvoriše se pračovjeki koji se iskreno veseliu svom prirodnom životu i praživotinjama koje su stvorile pračovjeka (mladi fauni kosmati)
9. Ples pračovjeka sa praživotinjama
10. Život pračovjeka oko vatre razne farbe i šume
11. ples strasti
12. Orgija stvaranja (zbor na vokale iza kulisa) i tancanje
13. i stvoriše pravog čovjeka i ženu
14. pračovjeki se veseliu čovjeku
15. jednom faunu dopada se žena i draži nju, ona spava i ne razumije
16. donese živu jabuko (tri fauna) kao drevo pojede jabuku i poljubi fauna
17. žena poljubi i čoveka
18. stari Bog se naljuti i seva munjom razne boje
19. proklinje: jalom (žuta munja) bolestima (zeleno) lakomostima (crveno) ubistvom (ljubičasto) istera ga on muči i prkosi prasili (žena oko kolena jadikuje)
20. Sunce zacrveni i postaje Chaos

II. čin

Čovek stvara sebi svoj svet, uništenje i religije

21. Zvezdano nebo pagani obožavaju kipove, vatru, tancaju
22. Egipćeni, Grci
23. Budisti, Kršteniki
24. Mohamedanci
25. Slaveni
26. Radostne igre i običaji do propasti sveta
27. Reinkarnacija (mladi Bog) farbe okrule crveno violet

kraj

I.

Heliofonija

(u vasioni)

- 1.) Haos
- 2.) Buđenje haosa
- 3.) Svest haosa
- 4.) Inkarnacija haosa (protuberanca)
- 5.) Borba haosa (sunčani sistem)
- 6.) Pobjeda haosa ↗
- 7.) Naše Sunce
- 8.) Rađanje planeta
- 9.) Naša zemlja (ljuljanje i igranje planina)
- 10.) Voda zviru
- 11.) Biljke rastu
- 12.) Životinje ožive
- 13.) Čovek se transferiše
- 14.) Ekstaza života (bratstvo ljudi i životinja)

II.

Vitalofonija

(Radost života)

- 1.) [15] Kult vasiona (zvezda, sunca, meseca)
- 2.) [16] Kult traženja prasnage:
 - α) u fetišima
 - β) u životinjama
 - γ) u čoveku
 - δ) u bogovima (budizam, hrišćanstvo, islam)
- 3.) [17] ε) [Kult traženja prasnage] u životu
- 4.) [18] Obest čovekova
- 5.) [19] Smrt života
- 6.) [20] Haos
- 7.) [21] Reinkarnacija

²⁴⁰ ŠTOLCER SLAVENSKI n. d.: *Heliofonija*.

Heliofonija

Sastav orhestra:

Gem.-chor (+ Sprech-chor)

sasvim slobodna () [*sic!*]

intonacija prema [...]

pojedinom solisti:

4 Trautoniuma ($C_4 - c^{10}$)

1 Hellertion

1 elektr. klavir

Schlagwerk: G. cassa, 3 Tymp. Kl. tr.

(+ cinella) Tabla, [...]

1 Picc, 1 Fl, 1 Ob, 1 Euph, 1 Klar, 1 Bas Kl, 1 Fagott (1 C Fagott)

4 Corna, 3 tromp, 3 Pos, (C.b. Tuba)

+ harfa, Celesta, Xylophon

Streich

Orchester hinter der Szene!

[Prijevod:]

<u>Heliofonija</u>
Sastav orkestra:
<u>Mješoviti zbor</u> (+ <u>govorni zbor</u>)
sasvim slobodna intonacija prema [...] pojedinom solistu
4 trautionija ($C_4 - c^{10}$)
1 hellertion
1 elektronički klavir
Udaraljke: veliki bubanj, 3 timpana, mali bubanj
(+ činela), tabla, [...]
1 piccolo, 1 flauta, 1 oboa, 1 eufonij, 1 klarinet, 1 basovski klarinet, 1 fagot (1 fagot in C)
4 roga, 3 trube, 3 trombona, (kontrabas tuba)
+ harfa, čelesta, ksilofon
gudači
Orkestar iza pozornice!

I.
Heliofonija
(u vasioni)

1.) Haos

Praduboki tonovi sasvim nerazumljivim kretanjima postepeno ožive i udalje se od zbivenosti tog haosa sve jače i jače kao neka strašna tutnjava

2.) Buđenje haosa

3.) Svest haosa

4.) Inkarnacija haosa (protuberanca)

5.) Borba haosa

6.) Pobeda haosa

7.) Naše sunce

8.) Rađanje planeta

9.) Naša zemlja:

ljuljanje i igranje planina (bregova)

igranje raznih kristala u raznim bojama (Voda zvira???)

mistično zujanje opernih tonova

(iza Sunce) kristali menjaju boju i zvuk

10.) Voda zvira

11.) Biljke rastu: (Sunce: zeleno)

kristali pretvaraju se u razne biljke i drveće

[...] leptiri izbiju sa krune drveta, zujanje [...] leptira

12.) Životinje ožive:

(Sunce: zeleno žućkasto [...])

ribe i razne morske nemani pojave se i pretvore se u suvozemne nemani i druge životinje koje se sakupe gledajući [i] čudeći se, propevaju čudnim glasovima dubokim i sve više sve jače jače

13.) Čovek se transferiše:

bratstvo čoveka i životinja

(Sunce: žuto) [...]

postupno zahvate se u jedno kolo koja se razvija do ludačke orgije pokreta i zvuka

14.) Ekstaza života:

(ojkanje) orgija čoveka i životinja

(Sunce: narančasto)

II.
Vitalofonija
(Radost života)

15.) Kult vasiona:

zvezda

meseca

meteora

Sunca (rođenje Sunca)

16.) Kult traženja prasnage:

u fetišizmu

u životinjama

u čoveku

u bogovima, jevrejstvo

mitologija

budizam

hrišćanstvo

islam

17.) Kult traženja prasnage u životu

(Sunce: crveno)

18.) Obest čovekova: (homunkulos)

(čovek – mašina) upropasti svet i poremeti ravnotežu u vasioni

(homunkulos – perpetui mobile) [*sic!*]

(sunce: infracrveno) ogrija zvukom [...] čovek kao degenek nemoćan

19.) Smrt života

Luda orgija čovečanstva

20.) Haos

21.) Reinkarnacija

nove vasiona

oko (kao sunčani sistem hipnotiše)